



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Artes

Clarissa Diniz de Moura

Cama de gato

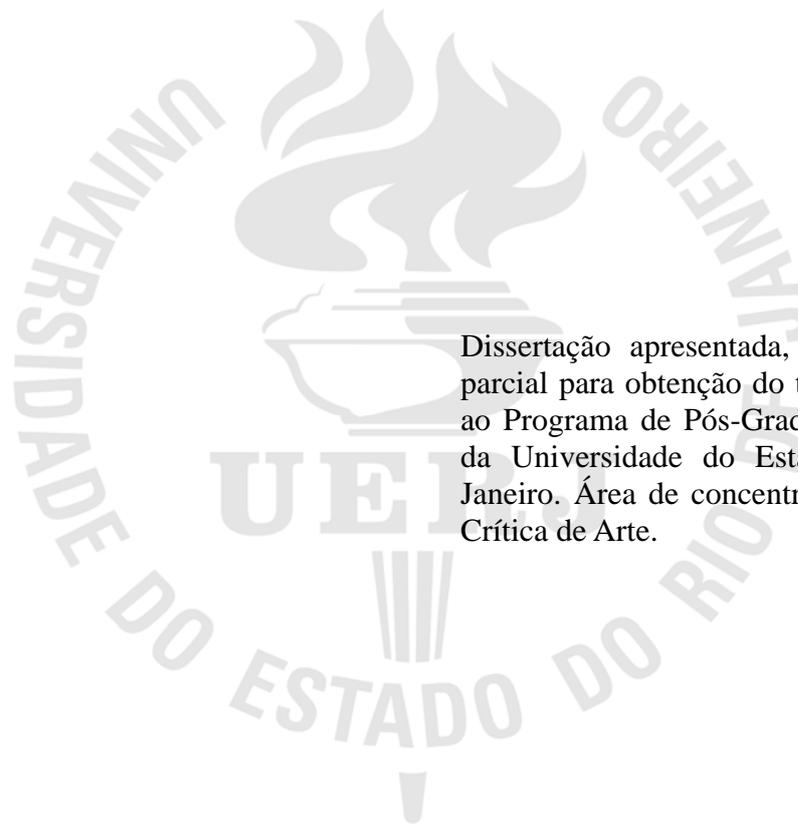
um ensaio a partir de *Malhas da liberdade*, de Cildo Meireles

Rio de Janeiro

2013

Clarissa Diniz de Moura

Cama de gato
um ensaio a partir de *Malhas da liberdade*, de Cildo Meireles



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: História e Crítica de Arte.

Orientadora: Prof.^a Dra. Vera Beatriz Siqueira

Rio de Janeiro

2013

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

M929 Moura, Clarissa Diniz de.
Cama de gato: um ensaio a partir de Malhas da liberdade,
de Cildo Meireles / Clarissa Diniz de Moura. – 2013.
99 f.: il.

Orientadora: Vera Beatriz Siqueira.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio
de Janeiro, Instituto de Artes.

1. Meireles, Cildo, 1948- - Crítica e interpretação – Teses.
2. Meireles, Cildo, 1948-. Malhas da liberdade – Teses. 3. Arte
brasileira – História e crítica – Teses. 4. Arte brasileira –
Historiografia – Teses. I. Siqueira, Vera Beatriz. II.
Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes.
III. Título.

CDU 7.071.1(81)

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Clarissa Diniz de Moura

Cama de gato
um ensaio a partir de *Malhas da liberdade*, de Cildo Meireles

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: História e Crítica de Arte.

Aprovada em 20 de setembro de 2013.

Banca Examinadora:

Prof^a. Dra. Vera Beatriz Siqueira (Orientadora)
Instituto de Artes - UERJ

Prof. Dr. Roberto Conduru
Instituto de Artes - UERJ

Prof^a. Dra. Tania Rivera
Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte - UFF

Rio de Janeiro

2013



Ao que nos atravessa;
àqueles que se deixam atravessar.

AGRADECIMENTOS

À Rodrigo Braga, pela coragem, amor, inspiração e amizade infinita, vida afora.

À minha família – mãe, pai, irmão e todos os outros que estiveram presentes, física e emocionalmente, nesta vida no Rio de Janeiro – e à família que se tornou minha: Kelly HeiTor, Bebel Kastrup, Fabiana Éboli, Juliana Notari e Lilian Soares, pelo estímulo e forças mais do que necessários ao sentido dos dias e direção dos caminhos.

À Revista Tatuí, por haver me ensinado a escrever; às tatuetes, pela afetuosa compreensão diante das dificuldades e ausências.

Aos interlocutores, amigos e parceiros que mobilizam pensamentos e desejos: Yuri Firmeza, Gustavo Motta, Deyson Gilbert, Vitor Cesar, Pablo Lobato, Paulo Herkenhoff, Jonathas de Andrade, Sérgio Martins. Pela generosidade com a espera e a liberdade, à minha orientadora Vera Beatriz Siqueira e aos membros das bancas de qualificação e defesa, Ricardo Basbaum, Roberto Conduru e Tania Rivera.

Pela força nos dias finais – e fundamentais – desta escrita, agradeço a toda a equipe do Museu de Arte do Rio – MAR. Em especial, a Julia Baker, Stella Paiva, Janaína Melo, Alan Correia, Luiz Guimarães e Paulo Herkenhoff.

Obrigada, por fim, aos colegas de mestrado com os quais tive o prazer de conviver e de experimentar uma vida canibal e antropeômica: Amanda Bonan, Andreia Santos, Aline Oliveira, Aldene Rocha, Maristela Pessoa, Sara Panamby, Tatiana Klafke. Que nosso encontro perdure.

RESUMO

MOURA, Clarissa Diniz de. *Cama de gato* – um ensaio a partir de Malhas da liberdade. 99 f. 2013. Dissertação (Mestrado em História e Crítica de Arte) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

A partir da análise das diversas versões de *Malhas da Liberdade* (1976-2008), obra de Cildo Meireles, o ensaio *Cama de gato* traça um percurso rizomático por entre as transformações e inflexões das estratégias políticas e de alteridade da produção do artista e, de modo mais amplo, de parte da recente arte brasileira. Atravessando aspectos como a história da arte, a subjetividade, a economia e a história, o ensaio faz uma leitura sobre as metamorfoses dos modos de participação ativados e propostos pela prática artística, atentando para suas implicações políticas e ideológicas. Por entre a cama de gato de ideias e interpretações do ensaio estão, ainda, reflexões sobre a historiografia da arte brasileira e seu processo de internacionalização, além de uma preocupação com a relação entre arte, participação, alteridade, topologia, espaço social e democracia.

Palavras-chaves: Cildo Meireles. Malhas da Liberdade.

ABSTRACT

MOURA, Clarissa Diniz de. *Cat's cradle* – an essay departing from *Malhas da liberdade*. 99 f. 2013. Dissertação (Mestrado em História e Crítica de Arte) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

Departing from the analysis of the various versions of *Meshes of Freedom* (1976-2008), artwork of Cildo Meireles, the essay *Cat's Cradle* traces a rhizomatic path through the transformations and inflections of political and otherness strategies of the artist's work and, more broadly, of part of Brazilian recent art. Tresspassing aspects such as art history, subjectivity, economics and history, the essay reflects upon the metaformoses of the modes of participation proposed and activated by artistic practice, paying attention to their political and ideological implications. Through the cat bed of ideas and interpretations of this essay are also reflections on the historiography of Brazilian art and its internationalization process, as well as a concern with the relationship between art, participation, otherness, topology, social space and democracy.

Keywords: Cildo Meireles. *Meshes of Freedom*.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 –	Cildo Meireles. Espaços virtuais: cantos (1967-68)	14
Figura 2 –	Kasimir Malevich. Quadrado preto sobre fundo branco, 1915	22
Figura 3 –	Vista da exposição 0.10. São Petersburgo, Rússia, 1915	23
Figura 4 –	A Russian living room with an icon corner, Ivan Petrovich, sem data	24
Figura 5 –	Kasimir Malevich. Cruz negra, 1923	25
Figura 6 –	Cildo Meireles. Volumes virtuais (1968-9)	27
Figura 7 –	Cildo Meireles. Inserções em circuitos ideológicos (1970-75)	30
Figura 8 –	Princípio organizacional de Malhas da liberdade (1976).....	33
Figura 9 –	"Legenda" de Malhas da liberdade III (1976). Montagem em parede de espaço expositivo.....	34
Figura 10 –	Cildo Meireles. Para ser curvada com os olhos (1970).....	36
Figura 11 –	Gráfico da constante de Feigenbaum.....	37
Figura 12 –	Cildo Meireles. Malhas da liberdade I, 1976.....	42
Figura 13 –	Cildo Meireles. Malhas da liberdade IV (2008). Tate Modern (Londres), 2009.....	46
Figura 14 –	Instruções de uso Malhas da liberdade IV (2008). Tate Modern (Londres), 2009.....	48
Figura 15 –	Cildo Meireles. Malhas da liberdade IV (2008). Tate Modern (Londres), 2009.....	49
Figura 16 –	Cildo Meireles. Malhas da liberdade IV (2008). Tate Modern (Londres), 2009.....	50
Figura 17 –	Cildo Meireles. Malhas da liberdade IV (2008). Tate Modern (Londres), 2009.....	51
Figura 18 –	Cildo Meireles. Malhas da liberdade IV (2008). Tate Modern (Londres), 2009.....	54
Figura 19 –	Cildo Meireles. Malhas da liberdade IV (2008) (detalhe). Tate Modern (Londres), 2009.....	54
Figura 20 –	Cildo Meireles. Tiradentes: totem-monumento ao preso político, 1969....	56
Figura 21 –	Presidenta Dilma Rousseff e casal Obama posam ao lado de Abaporu (1928), de Tarsila do Amaral, na exposição Mulheres, artistas e brasileiras. 19 de março de 2011.....	70

Figura 22 – Cildo Meireles. Malhas da liberdade III, 1976.....	75
Figura 23 – Cildo Meireles. Malhas da liberdade III (detalhes), 1976.....	76
Figura 24 – Deyson Gilbert. Copo de água benta ao lado de copo de água comum (2009).....	86

SUMÁRIO

1	CAMA DE GATO – UM ENSAIO A PARTIR DE <i>MALHAS DA LIBERDADE, ELES</i>	10
	REFERÊNCIAS	94

1 CAMA DE GATO UM ENSAIO A PARTIR DE *MALHAS DA LIBERDADE*, DE CILDO MEIRELES

“Cama de gato”. Assim, sem apostos prévios ou subsequentes, Cildo Meireles circunscreve seu prenúncio da invasão do oeste sobre a terra à sua direita: “azar para o leste”. Em 1970 – em tom fabulístico, senão praguejador – o texto *Cruzeiro do Sul*¹ reage às linhas divisórias com a ameaça de uma insurgência do oeste, identificado pelas pulsões selvagens: “A selva continuará se alastrando sobre o leste e sobre os omissos até que todos que esqueceram e desaprenderam como respirar oxigênio morram (...)”. Contra as divisões artificiais feitas sobre a terra (“seus primitivos habitantes jamais a dividiram”) – em oposição, portanto, a marcos de autoridade como Greenwich ou Tordesilhas –, e a despeito de toda vontade civilizatória de ordenação e racionalidade, o artista falará da força do desconhecido e da matéria, das “cabeças enterradas na terra e na lama”, “cabeças dentro de suas próprias cabeças”, “sem o brilho da inteligência ou do raciocínio”.

Em continuidade à veemência antropofágica da cultura brasileira – “nunca admitimos o nascimento da lógica entre nós”, “o espírito recusa-se a conceber o espírito sem o corpo”, como em Oswald de Andrade que, numa crítica ao colonialismo cultural, buscara reabilitar o “primitivo”² –, em *Cruzeiro do Sul* Cildo Meireles performa dialeticamente intencionalidade similar. Revoltando-se contra a imposição da linha divisória – portanto, contra a separação primeva entre direita e esquerda, uns e outros –, desobedecerá a tradição dialética hegeliana do sobrepujamento da tese pela antítese (dominação do elemento da direita sobre aquele da esquerda) ao profetizar a contaminação do leste pelo oeste. Assim, antropofagicamente, América contamina Europa; certo e errado, sim e não se imiscuem; a tese insiste sobre a antítese. Em sua crítica à racionalidade (para Oswald, por exemplo, “não tivemos especulação, mas tínhamos adivinhação”³), as concepções evolutivas do pensamento, da subjetividade e da sociedade são postas em questão. Com o comprometimento do processo dedutivo – alcance da síntese –, tal como sugerido por Cildo Meireles em sua “reversão” da dialética moderna através da insurreição do oeste, problematiza-se, por fim, a própria ideia de verdade (outrora expectada a partir da síntese): “Acreditem sempre em boatos. Porque na

¹ MEIRELES, Cildo. *Cruzeiro do Sul* (1970). In: *Cildo Meireles*. Londres: Phaidon Press, 1999. p. 106.

² ANDRADE, Oswald. *Manifesto Antropófago* (1928). In: *A utopia antropofágica. Obras completas de Oswald de Andrade*. 4 ed. São Paulo, Globo, 2011. p. 69.

³ Idem, p. 72.

selva não existem mentiras, existem verdades pessoais”. Ou ainda, nas palavras de Oswald, “contra a verdade dos povos missionários, (...) a mentira muitas vezes repetida”⁴.

Com sua crítica à racionalidade (conforme os modos da colonização europeia), a posição meireleana revela a complexificação da resposta brasileira às disputas da denominada “colonização” contemporânea, a globalização então emergente – e, entre os anos 1950 e 70, fartamente tratada pela direita e pela esquerda brasileiras como “imperialismo”. Publicado primeiramente no catálogo da mostra *Information*, no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA, 1970), o “antropófago” texto *Cruzeiro do Sul* recoloca a questão do “imperialismo” numa chave antieconômica, de contaminação. Divergente da posição “de subtração antiimperialista” então comumente entrevista – que previa “que o progresso [nacional] resultaria (...) da expulsão dos invasores (...), [esperando] achar o que buscavam com a eliminação do que não é nativo. O resíduo, nesta operação de subtrair, seria a substância autêntica do país”⁵ –, a estratégia de Cildo Meireles será operar por irrestrita adição. Ciente de que a operação de subtração da linha divisória incorreria noutra linha – portanto, numa configuração subjetiva recalcada –, sua opção antieconômica, antropófaga e globalizada se faz clara: “cama de gato”.

Assim, tal operação levava adiante, junto a forças como o Tropicalismo, o “desmanchamento, já [posto] nos anos 20, da divisão do mundo entre “colonizados” e “colonizadores”. (...) Na era do neoliberalismo globalizado, definitivamente tais figuras não cabem mais”⁶. Em consequência – sensível, cognitiva e politicamente –, as generalizações e os “modelos” são constantemente postos em questão, donde decorre que, como evidencia Suely Rolnik, “qualquer universo cultural é investido como coágulo *provisório* de linguagem, (...) num *processo* experimental e *singular* de criação de sentido”⁷. Dessa maneira, a posição crítica de Cildo Meireles diante de questões geopolíticas (como no texto *Cruzeiro do Sul*) plasma-se como problema de linguagem.

Para o artista, “acabam os circos, os raciocínios, as habilidades, as especializações, os estilos” e, ainda que acanhado, impõe-se também o “fim da metáfora: porque as metáforas não têm valor próprio a oeste de Tordesilhas”. Envolvido com o problema da metáfora desde o ano anterior – quando realizara a incendiária ação *Totem-tiradentes: monumento ao preso político*

⁴ Ibidem, p. 71.

⁵ SCHWARZ, Roberto. *Nacional por subtração*. In: Cultura e política. São Paulo: Paz e Terra, 2009. p. 114.

⁶ ROLNIK, Suely. *Subjetividade antropofágica*. In: HERKENHOFF, Paulo e PEDROSA, Adriano (Edit.). *Arte Contemporânea Brasileira: Um e/entre Outro/s*, XXIVa Bienal Internacional de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998. P. 128-147. Edição bilíngüe.

⁷ Idem. [grifos da autora]

(1969), acerca da qual afirmara ter preferido “não trabalhar com a metáfora da pólvora – trabalhar com a pólvora, mesmo”⁸ –, a crítica do artista à figura de linguagem vem por seu caráter remissivo a uma instância de significação outra/distante e, ainda assim, referencial, posto que tomada por sua relação de semelhança, equivalência.

Da então resistência de Cildo ao caráter metafórico da linguagem advém o temor de que seu trabalho fosse visto como “objeto de elucubrações esterelizadas” e, assim, o conseqüente desejo de que, contrariamente, suas obras fossem experienciadas como “marcos (...) de conquistas reais e visíveis”, capazes de ativar algum “valor próprio a oeste de Tordesilhas”. Para Cildo, o trabalho se “realiza na medida em que se explica como trabalho. A materialidade dele é a sua própria reflexão”⁹, concepção que o aproxima ao pensamento materialista marxista que, por exemplo, criticaria a dialética hegeliana ao sublinhar sua não consideração das condições materiais como constituintes da consciência. Se, para Marx, “o defeito principal de todo o materialismo conhecido até hoje [1845] (...) é que a realidade concreta e sensível não é aí concebida senão sob a forma do objeto ou da representação, e não como atividade sensorial do homem, como prática humana, (...), subjetivamente (...)”¹⁰, as preocupações “materialistas” de Cildo Meireles buscam, por sua vez, responder criticamente às “elocubrações esterelizadas” ao pautar-se pela potência de subjetivação do indivíduo (artista e, principalmente, público): “(...) Toda a minha atuação como trabalhador de arte está orientada por essa ideia: a de que não existe um observador, mas um sujeito que está no meio de um processo de pensamento, que deve acompanhar esse processo, vivê-lo, manipulá-lo, e não somente observá-lo. (...)”¹¹.

Desse modo de conceber a criação e suas implicações subjetivas resultam diversas preocupações em não alienar a experiência da obra, dentre as quais se destacam o cuidado quanto à não alienação das significações (donde a crítica à concepção remissiva da linguagem, tal qual posta na metáfora) e do *outro* – o que, para Meireles, traduz-se num interesse em “trabalhar com estruturas suficientemente claras e lógicas para serem recriadas por qualquer pessoa”¹². Compreensão que, como colocado por Marx, “considera a atividade

⁸ Cildo Meireles em MANUEL, Antonio. *Ondas do corpo* (1978). In: SCOVINO, Felipe (Org.). *Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009. p. 71

⁹ Idem, p. 69.

¹⁰ MARX, Karl. Teses Sobre Feuerbach. In: MARX, Karl & ENGELS, Friedrich. *A Ideologia Alemã*. 3a edição. São Paulo: Ciências Humanas, 1982.

¹¹ Cildo Meireles em BRITO, Ronaldo. *Um sutil ato de malabarismo* (1975). In: SCOVINO, Felipe (Org.). *Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009. p. 26.

¹² Cildo Meireles em *Entrevista a Antônio Manuel* (1975). In: *Cildo Meireles*. Londres: Phaidon Press, 1999. p. 122.

humana em si mesma como atividade objetiva (...), 'revolucionária', prático-crítica"¹³, numa intencionalidade desmistificadora da arte que se revela vizinha ao esforço marxista de desmistificação da concepção transcendente do pensamento. Noutros termos, “cabeças dentro de suas próprias cabeças”.

Contudo, para além do materialismo marxista, Cildo (tal qual os antropófagos modernistas e tupis) defenderá uma não determinação da arte por seu contexto, um não condicionamento entre sensibilidade e circunstância. Advogará, portanto – por entre as lógicas criadas, impostas e negociadas história e mundo afora –, espaços de contradição permanente: trata-se de conceber as ideias como mais do que “o material transportado e traduzido no cérebro humano”¹⁴, sublinhando, assim, “o reconhecimento dos limites e falibilidade [dos] sistemas de compreensão”¹⁵. Ecoando a desestabilização lógica e sensível apregoada pelo *Manifesto Antropófago* – “só não há determinismo onde há mistério”, “contra o mundo reversível e as ideias objetivadas” –, Cildo fará de sua obra um profícuo território de investigação da incompletude dos regimes ordenadores do pensamento (como a ciência), compreendendo a arte como espaço propício a experimentações instáveis, contraditórias, ambíguas: “Tenho grande respeito por artistas cujo trabalho, mesmo não sendo um grande trabalho, gera incerteza”¹⁶. Nesse sentido, desde obras do início de sua trajetória – como *Espaços virtuais: cantos* (1967-68) –, Meireles dedicar-se-á a investigar interstícios de *ambivalência* (do que a obra/série *Malhas da liberdade* (1976-2008) é emblemática) por meio de instâncias diversas, da significação ao valor. Seu foco central será, todavia, o espaço, que, para o artista, refere-se a “todos os mecanismos da vida. O espaço não é apenas o lugar onde as pessoas estão, mas algo ativo e envolvente”¹⁷.

¹³ MARX, Karl. Teses Sobre Feuerbach. In: MARX, Karl & ENGELS, Friedrich. *A Ideologia Alemã*. 3a edição. São Paulo: Ciências Humanas, 1982.

¹⁴ Karl Marx apud VAZ, Henrique C. Lima. *Cap VI – Marxismo e ontologia*. In: *Ontologia e história*. São Paulo: Loyola, 2001. p. 135.

¹⁵ HERKENHOFF, Paulo. *Um gueto labiríntico: a obra de Cildo Meireles*. In: *Cildo Meireles*. Londres: Phaidon Press, 1999. p. 38.

¹⁶ Cildo Meireles em *Gerardo Mosquera conversa com Cildo Meireles*. In: *Cildo Meireles*. Londres: Phaidon Press, 1999. p. 28.

¹⁷ Cildo Meireles apud MAIA, Carmen. *Som e interpenetração*. In: *Cildo Meireles*. Coleção Fala do artista. Rio de Janeiro: Funarte, 2009. p. 35.

Figura 1 – Cildo Meireles. *Espaços virtuais: cantos* (1967-68)



Fonte: Arquivo Cildo Meireles

Crítica à racionalidade e à ciência modernas, geopolítica, materialismo, fenomenologia e alteridade tensamente se articulam, assim, nas experimentações espaciais de Cildo Meireles. Em sua obra, o espaço adquire aspectos que, não estando confortavelmente comportados pelos paradigmas construtivos – no Brasil, habitualmente vinculados como concretos ou neoconcretos –, por outro lado, deles não se afastam por negação, senão por contradição e ambivalência¹⁸. Dessa forma, ao campo dos debates construtivos – e, sobretudo, em seus desdobramentos –, o trabalho de Meireles adiciona “camas de gato”, evitando alinhar-se a genealogias categóricas, linhas divisórias como Greenwich ou Tordesilhas, concretismo ou neoconcretismo. Agindo como malabarista (“alguém que administra três objetos onde só cabem dois”¹⁹), tenderá a proceder, ao longo de sua extensa trajetória, por ambiguação, o que o tem colocado sempre *entre* territórios: “desde o fim dos anos 60, Cildo Meireles tem desempenhado papel-chave na transição da arte brasileira entre a produção neoconcretista do início dos anos 60 – Hélio Oiticica, Lygia Clark e Lygia Pape – e a de sua geração, informada

¹⁸ Cf OITICICA, Hélio. Brasil diarreia. In: GULLAR, Ferreira (Org.). *Arte Brasileira Hoje*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973.

¹⁹ Cildo Meireles apud MAIA, Carmen. *Rebatimento*. In: *Cildo Meireles*. Coleção Fala do artista. Rio de Janeiro: Funarte, 2009. p. 74-75

também pela arte conceitual e instalação”²⁰.



É patente que, no processo de internacionalização da arte brasileira, tem sido reiterado “um discurso que promove uma única matriz neoconcreta para tudo o que é arte contemporânea brasileira”²¹, no qual as obras de Hélio Oiticica e Lygia Clark são ícones. No seio desse processo, simplificador das singularidades a “uma mesma categoria básica – a do atavismo neoconcreto –, que qualquer consumidor de arte no mundo hoje consegue absorver com relativa facilidade”²², artistas brasileiros de diversos contextos históricos passam a ser lidos sob a ótica neoconcreta, a exemplo do que recentemente tem ocorrido com a obra de Cildo Meireles. A despeito de sua relação com arte conceitual (vide sua precoce participação na mostra *Information*, anteriormente mencionada) e, sobretudo, apesar de seu contínuo esforço em despregar-se de quaisquer tentativas de categorização (“queria fazer cada obra diferente da outra”²³), é cada vez mais frequente, na produção crítica sobre a arte brasileira, perceber a vinculação da obra do artista aos referenciais neoconcretos:

Gerardo Mosquera | No final da década, no Rio, essa tradição evoluiu para um movimento mais liberado, sensual e subversivo, conhecido como *neoconcretismo*, que incluía Lygia Clark, Hélio Oiticica e você.

Cildo Meireles | O neoconcretismo se baseava na introdução, por artistas do Rio, de uma abordagem multissensorial do objeto de arte. Isso apareceu particularmente no trabalho de Hélio Oiticica e Lygia Clark. (...) Embora tenha nascido no Rio, entre os dez e dezenove anos vivi em Brasília. *Eu não era muito próximo de ninguém do grupo neoconcretista*, apesar de ter conhecido Oiticica no começo dos anos 70, quando ambos vivemos em Nova York.²⁴

Sem pretender negar as evidentes relações entre o neoconcretismo e algumas das preocupações da obra de Cildo Meireles – costumeiramente mencionadas na vasta bibliografia sobre o artista, alusão da qual habitualmente deriva uma genealogia para o caráter participativo de seu trabalho²⁵ –, devemos ainda atentar para outras correlações de sua obra,

²⁰ HERKENHOFF, Paulo. *Um gueto labiríntico: a obra de Cildo Meireles*. In: *Cildo Meireles*. Londres: Phaidon Press, 1999. p. 36.

²¹ Cf. MAZZUCHELLI, Kiki. *Não seja marginal, não seja herói: a arte brasileira no exterior em tempos de mobilidade acelerada*. Revista Tatuí 11. Recife, 2011. p. 20 (lado B).

²² Idem.

²³ Cildo Meireles em ENGUITA, Nuria. *Lugares de divagação* (1995). In: SCOVINO, Felipe (Org.). *Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.

²⁴ *Gerardo Mosquera conversa com Cildo Meireles*. In: *Cildo Meireles*. Londres: Phaidon Press, 1999. p. 8. [grifos da autora]

²⁵ “His work inherited the legacy of Neo-concretism, a Brazilian movement of the late 1950s that rejected the extreme rationalism of geometric abstraction in favour of more sensorial, participatory works, which engage the

como evidenciado por Paulo Venâncio Filho, para quem o artista teria respondido “à circunstância deixada pela crise e pelos impasses do construtivismo e pela inviabilidade da *pop* no Brasil”²⁶. Havia, afinal, uma siesta entre o “construtivismo” de Cildo Meireles e o neoconcretismo de Hélio Oiticica:

quando Hélio Oiticica expunha seu penetrável *Tropicália* (...), eu já estava projetando meus *Espaços virtuais: cantos*. Vale dizer, naquele momento estávamos em posições opostas. Ele saindo do território construtivo e eu entrando. Mais tarde, quando residíamos em Nova York, tivemos algumas oportunidades de trocar ideias sobre questões de arte, mas não necessariamente sobre nossas obras. (...) Desde então éramos eu e minha própria obra, tomada como referência. Mas continuei atento às realizações de alguns artistas contemporâneos.²⁷

Não só no que concerne às investigações propriamente “formais” (que mais claramente devem à genealogia “construtiva” conforme estabelecida pela arte europeia) – ou seja, as gerações concreta e neoconcreta brasileiras –, mas também em práticas posteriores (convencionadas como “conceituais”, e interessadas em retomar o campo da significação que havia sido anteriormente evitado²⁸), a relação entre linguagem e política que advém do pensamento construtivo será explorada no país. Ainda que, quando da constrição da ditadura em meados dos anos 1960, tenha havido – entre teóricos e artistas – uma tendência à retomada de modelos partidários de uma política da arte, parte significativa dos artistas então atuantes manter-se-á próximo a uma concepção política construtiva, conforme teorizado por Hélio Oiticica em *Esquema Geral da Nova Objetividade* (1967), para quem a vanguarda brasileira apresentava uma “vontade construtiva”.



Informados pela revolução formal processada desde o cubismo e que, no Brasil, através da obra de artistas como Helio Oiticica ou Lygia Clark, encaminhara uma série de especificidades, os artistas que surgem nos anos 1960/70, no “contexto de transgressão de

body as well as the mind.” Texto de apresentação da mostra retrospectiva de Cildo Meireles na Tate Modern, em Londres, (entre 14 de outubro de 2008 e 11 de janeiro de 2009). Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/cildo-meireles/cildo-meireles-explore-exhibition>>.

²⁶ VENÂNCIO FILHO, Paulo. *Situações limite*. In: FERREIRA, Glória (Org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006. p.300.

²⁷ Cildo Meireles em MORAIS, Frederico. *Linguagem material* (2008). In: SCOVINO, Felipe (Org.). *Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.p. 222.

²⁸ “A obra deve fugir “à busca da interpretação. Todas essas são coisas velhas: a interpretação, a tentativa de buscar significados e de vivenciar estruturas significantes, todas essas coisas são coisas superadas (...)” Hélio Oiticica em entrevista a Ivan Cardoso, em 1979, para o filme *HO*. COHN, Sérgio; FILHO, César Oiticica; VIEIRA, Ingrid (Org.). Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.

valores e resistência à ditadura e à racionalização da vida social”, operarão, diante das práticas comunistas então em voga,

uma mutação do que seria arte política: sem subordinação às políticas partidárias, a práxis artística se apoiará no deslocamento do debate artístico do terreno ideológico – de dar formas a conteúdos políticos – para uma política das artes inscrita na própria linguagem e nas modalidades de sua inserção na sociedade.²⁹

Se, em linhas gerais, o construtivismo esteve calcado numa ideia de “arte como instrumento de construção da sociedade”³⁰ (variando entre posições mais ou menos comprometidas com a “administração pública” do social), é sem esforço que pode-se perceber a reverberação dessas concepções na obra de Cildo Meireles:

Acho que a função da arte é a de interferir no processo social da comunidade, deflagrando, através de suas obras, determinados comportamentos, mesmo que elas não sejam retidas em sua forma original.

(...) Durante muito tempo, a grande aspiração da arte era projetar o homem para fora do planeta. Com a conquista da Lua, a tarefa do artista, do cientista, do sociólogo, do economista, será a de reestruturar de maneira mais justa e racional a Terra³¹.

Não sendo a vontade de intervir socialmente um anseio unicamente construtivo (vide o realismo social, ou o intenso debate das vanguardas brasileiras pós-64, tal como polarizado por Ferreira Gullar em sua filiação ao ideário do Centro Popular de Cultura, CPC), suas preocupações estéticas instauraram, todavia, a própria problematização dos modos de atuação social da arte. A contribuição da arte à “construção da sociedade” estaria vinculada a uma crítica às bases sobre as quais estava apoiada a estruturação da mesma, o que passava, necessariamente, por uma desconstrução igualmente crítica dos sistemas de representação nos quais se apoiava a própria arte, emancipando-a de um papel coadjuvante no campo das forças cognitivas para reivindicá-la como “modo de conhecimento”³², concepção partilhada por Cildo Meireles:

A obrigação [do artista] é criar condições para a democratização do conhecimento e, portanto, para a participação no corpo e nos processos históricos que geram esse corpo. (...) A questão não é apenas possibilitar um contato com o conhecimento, mas permitir o acesso aos próprios mecanismos de produção do conhecimento³³.

Se, de um lado, esse “modo de conhecimento” foi visto como um conjunto de leis universais a

²⁹ FERREIRA, Glória. *Arte como questão: anos 70*. In: *Arte como questão: anos 70*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2009. p. 25.

³⁰ BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro (1975)*. Rio de Janeiro: Funarte, 1985. p. 11.

³¹ Cildo Meireles em AULER, Hugo. *A arte nos caminhos da morte? (1976)* In: SCOVINO, Felipe (Org.). *Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009. p. 37-40.

³² BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro (1975)*. Rio de Janeiro: Funarte, 1985. p. 14.

³³ Cildo Meireles em BRITO, Ronaldo. *Um sutil ato de malabarismo (1975)*. In: SCOVINO, Felipe (Org.). *Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009. p. 28.

ser acessado esteticamente – como o era para Mondrian –, de outro (mais propriamente, entre os russos e alemães), foi visto como base para uma “reproposição do lugar social da arte” – “um lugar de fato ao sol, do lado das realizações práticas; e não mais à sombra, perto do sonho e do inconsciente, num terreno mítico”³⁴. Nesse novo lugar, abandonando suas inspirações românticas, a arte se aproximaria da despersonalização, coletivização e anonimidade da ciência, cujas implicações sociais seriam igualmente tomadas como “referências” de atuação. No momento em que o capitalismo apresentava sua nova face, dada pela ampliação da economia industrial, o construtivismo reverberava esteticamente as reconfigurações então em curso que, promovendo transformações cognitivas e sociais, foram pelos construtivistas tratadas, portanto, “em bases inteligentes e socializadas”, encarando a “estética como ramo do saber prático, com aplicação cotidiana”³⁵ que, “não imitando nada, [expusesse] abertamente sua *raison d'être*”³⁶.

Tal esforço de uma “tomada de consciência” (no que tem de antagônico às acepções metafísicas) por parte da arte, inaugurado pelo construtivismo, terá reverberações prolongadas na produção artística do século XX. Ainda que o caráter positivista (algo como o outro lado da moeda metafísica) de certos construtivismos – com seu anseio de produzir uma “arte neutra”, calcada em “leis universais” – tenha sido largamente criticado junto à desconstrução ideológica da ciência moderna (suas expectativas de alcançar certezas/verdades imutáveis)³⁷, é evidente a persistência da utopia política construtiva ainda em dias atuais, como, por exemplo, no pensamento de Cildo Meireles, que tenta “trabalhar aproximando o processo ao nível de uma equação matemática: teoremas num “campo” bem definido e no qual você possa desenvolver dentro de você (conscientizar) aquilo que está experimentando”³⁸.

Ainda que, para Mondrian, a equiparação entre arte e ciência implicitamente servisse à distinção social da primeira – com consequências, inclusive, na manutenção da hierarquia

³⁴ BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro* (1975). Rio de Janeiro: Funarte, 1985. p. 17.

³⁵ BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro* (1975). Rio de Janeiro: Funarte, 1985. p. 17.

³⁶ Albert Gleizes apud RICKEY, George. *Construtivismo: origens e evolução* (1967). Tradução Regina de Barros Carvalho. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. p. 36.

³⁷ “Não só a ciência, mas também a arte nos mostra que a realidade, a princípio incompreensível, se revela, aos poucos, pelas relações mútuas inerentes às coisas. A ciência pura e a arte pura, desinteressadas e livres, podem conduzir-nos na direção do reconhecimento das leis que se baseiam em tais relações”. Piet Mondrian em *Arte Plástica e Arte Plástica Pura* (1937). In: CHIPPE, H. B.. *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo: Martins Fontes Editora, 1998. p. 357.

³⁸ Cildo Meireles em MANUEL, Antonio. *Ondas do corpo* (1978). In: SCOVINO, Felipe (Org.). *Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2009. p. 69

entre as classes sociais³⁹ –, foi possível ao artista perceber que as consequências políticas de seu projeto estético seriam, em última instância, relativos a uma indistinção social da prática artística: “essa consequência nos leva, num futuro talvez remoto, ao fim da arte como coisa diversa do ambiente que a cerca (...). Esse fim, porém, é ao mesmo tempo um começo. A arte não só continuará como se realizará cada vez mais”⁴⁰. De maneira similar, valendo-se de analogias entre ciência e arte, Cildo Meireles também vislumbrará uma “sociedade criadora como um todo”⁴¹. Por sua vez, verá esse futuro não como a “evolução natural” da história das classes sociais, mas, de alguma maneira, como *revolução social*:

O papel do artista, como do cientista, e, portanto, de uma elite de pessoas que tenham maior volume de informações sobre determinadas realidades e momentos, será provisório. Porque o essencial é a própria sociedade (...). Assim, creio que na medida em que passar o tempo haverá condições de mais gente ser artista e criador. Porque existe criador quando há não-criador. Os não criadores são pessoas que, por força de razões de ordem econômica, de estágio de civilização e de falta de acesso a informações, não podem criar⁴².

A aposta de Cildo Meireles de que “a tarefa do artista, do cientista, (...) será a de reestruturar de maneira mais justa e racional a Terra⁴³” avizinha-se, assim, à radicalidade política do construtivismo soviético que, distanciando-se do conservadorismo do construtivismo ocidental, colocava

a arte em alguma região da atividade revolucionária – ou então entregá-la de vez às forças reacionárias, combatê-la como instrumento dessas forças. Por isso, quando se falava naquele contexto em “organizar a vida”, não se pensava apenas em racionalizar a presença do homem no interior da economia industrial. A política, as manobras político-ideológicas necessárias é que orientavam a ação dos artistas, obrigados a se posicionarem de um modo, digamos, não artístico, com relação à sociedade. A arte não era apenas uma atividade estética e humanizadora: era também um dispositivo ideológico pertencente à sociedade burguesa sobre o qual se devia investir. O objetivo era romper seu estatuto tradicional, transformar suas funções ideológicas.⁴⁴

³⁹ “É lamentável que todos os que se interessam pela vida social em geral não compreendam a utilidade da arte abstrata pura. (...) Opõem-se com veemência (...) porque a consideram como algo ideal e irreal. (...) São a favor do progresso da massa e contra o progresso da elite, e, portanto, contra a marcha lógica da evolução humana. Devemos realmente acreditar que a evolução das massas e da elite sejam incompatíveis? A elite surge das massas; não constitui, portanto, sua mais alta expressão?”. Piet Mondrian em *Arte Plástica e Arte Plástica Pura* (1937). In: CHIPP, H. B.. Teorias da Arte Moderna. São Paulo: Martins Fontes Editora, 1998. p. 365.

⁴⁰ Piet Mondrian em *Arte Plástica e Arte Plástica Pura* (1937). In: CHIPP, H. B.. Teorias da Arte Moderna. São Paulo: Martins Fontes Editora, 1998. p. 366.

⁴¹ “Eu acho que o criador vai ser a própria sociedade como um todo”. Cildo Meireles em AULER, Hugo. *A arte nos caminhos da morte?* In: SCOVINO, Felipe (Org.). *Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009. p. 42.

⁴² Cildo Meireles em AULER, Hugo. *A arte nos caminhos da morte?* In: SCOVINO, Felipe (Org.). *Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009. p. 40-42.

⁴³ Cildo Meireles em AULER, Hugo. *A arte nos caminhos da morte?* (1976) In: SCOVINO, Felipe (Org.). *Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009. p. 37/40.

⁴⁴ BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro* (1975). Rio de Janeiro:

A partir do construtivismo, para o “posicionamento artístico diante da sociedade”, o espaço – já fundamental no cubismo – será tensionado e compreendido de modo definitivamente central, protagonista. Ainda que o cubismo tenha “tornado o espaço um dos materiais da escultura”⁴⁵ e avançado quanto à tentativa de “eliminar a distinção, também técnicas, entre pintura e escultura”⁴⁶, é na Rússia que essa questão espacial será mais abrangentemente problematizada⁴⁷. Na esteira das revoluções em curso no país, e diferentemente do racionalismo por vezes estéril de alguns construtivismos, os construtivistas soviéticos levarão suas experimentações formais a implicações políticas mais radicais e, em certos casos, concretas⁴⁸. Assim, evidencia-se a orientação materialista dos russos em seu pensamento e produção; inclusive quando preocupados com questões subjetivas, as abordagens distanciam-se da metafísica para, materialisticamente, compreender o campo da subjetividade como instância de “construção política e ideológica de uma nova sociedade”⁴⁹.

Kasimir Malevich, por exemplo – que estava dedicado a estabelecer uma arte “não-objetiva (“sem finalidade”)”⁵⁰ cujo “elemento determinante” fosse o “sentimento” –, “tentando desesperadamente libertar a arte do peso morto da objetividade, (...) [refugiara-se] na forma do quadrado, (...) [criando] um quadro que nada mais era senão um quadrado preto sobre um fundo branco”⁵¹. A pintura, intitulada de modo objetivo como *Quadrado preto sobre fundo branco* (1915), seria, por sua vez, como a “expressão do sentimento não-objetivo: o quadrado sendo o sentimento e o fundo branco o “Nada” exterior a esse sentimento”⁵². O artista estava interessado em liberar a arte de suas implicações na vida prática (donde seu anseio por uma

Funarte, 1985. p. 23.

⁴⁵ FOSTER, Hal; KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yve-Alain; BUCHLOCH, Benjamin H. D.. *Art since 1900*. Londres: Thames & Hudson, 2004. p. 37.

⁴⁶ ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 305.

⁴⁷ “Até agora, os escultores preferiram a massa, negligenciando, ou dando muito pouca atenção, a um componente tão importante da massa como é o espaço... Consideramos o espaço como um elemento escultórico absoluto, liberado de qualquer volume fechado, e o representamos a partir de seu interior, com suas propriedades específicas”. GABO, Naum apud RICKEY, George. *Construtivismo: origens e evolução* (1967). Tradução Regina de Barros Carvalho. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. p. 47.

⁴⁸ “O desejo revolucionário que estava em jogo no Dadaísmo e no Surrealismo (...) só esteve presente (e sob formas bem concretas) no construtivismo soviético. As tendências construtivas ocidentais limitaram-se praticamente a fazer reivindicações. E nos moldes vigentes”. BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro* (1975). Rio de Janeiro: Funarte, 1985. p. 26.

⁴⁹ BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro* (1975). Rio de Janeiro: Funarte, 1985. p. 22.

⁵⁰ MALEVICH, Kasimir. *Suprematismo*. In: CHIPPI, H. B.. *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo: Martins Fontes Editora, 1998. p. 345.

⁵¹ *Ibidem*. p. 346.

⁵² *Idem*.

arte “não-objetiva”), o que trazia consequências também conceituais e ideológicas: para o artista, “a nova arte (...) não [visava] a (...) quaisquer ideias, qualquer “terra prometida”...”⁵³. Ainda que no seio de uma revolução comunista em curso, Malevich propunha uma revolução estética eminentemente anarquista que, dessa forma, diferentemente dos habituais desejos revolucionários, não se pretendia como “substituição de uma concepção de mundo decadente por uma nova concepção: (...) [propunha] um mundo destituído de objetos, noções, passado e futuro, uma transformação radical em que o objeto e o sujeito são igualmente reduzidos ao “grau zero””⁵⁴, conforme observava o historiador Giulio Carlo Argan. Suas pretensões passavam antes, portanto, pelo questionamento da própria ideia de ordem, donde seu desejo em alcançar o “grau zero” das situações:

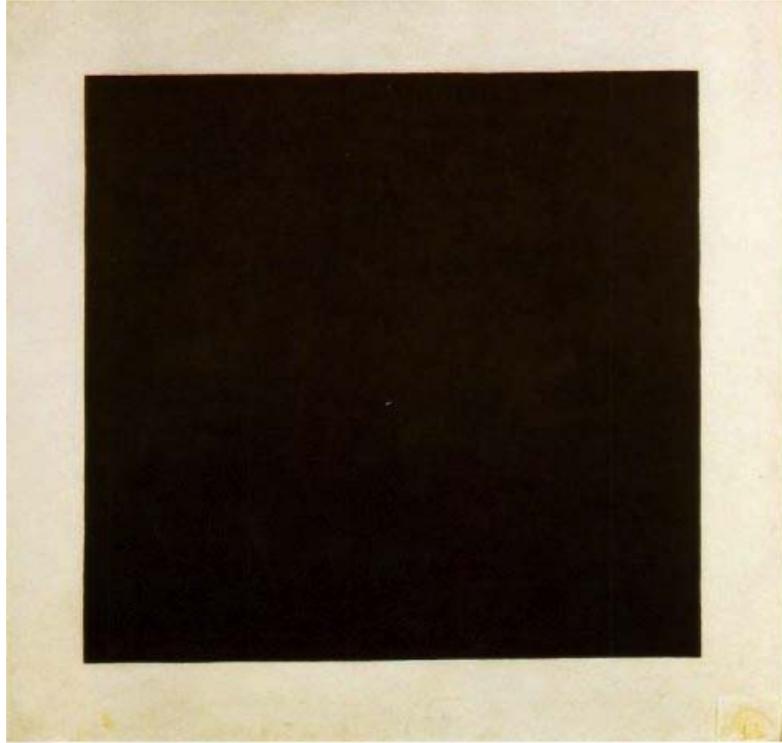
Não deveríamos aceitar nada como sendo predeterminado, como algo construído para toda a eternidade. Tudo o quanto esteja “firmemente estabelecido” ou que seja familiar pode ser deslocado e levado a uma nova ordenação (a princípio não-familiar). Por que então não seria possível reordenar isto artisticamente?⁵⁵.

⁵³ Idem.

⁵⁴ ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 324.

⁵⁵ MALEVICH, Kasimir. *Suprematismo*. In: CHIPPI, H. B.. *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo: Martins Fontes Editora, 1998. p. 348.

Figura 2 – Kasimir Malevich. *Quadrado preto sobre fundo branco*, 1915



Fonte: FOSTER, Hal; KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yve-Alain; BUCHLOCH, Benjamin H. D, 2004, p. 60

É nesse sentido “reordenador” que, na mostra *0.10*, de Kasimir Malevich, ocorrida na então denominada Petrogrado (atual São Petersburgo, Rússia), em 1915, está colocada a pintura *Quadrado preto sobre fundo branco*. Além da radicalidade desestabilizadora de sua composição, também sua forma de exposição chama a atenção. Diversamente aos outros quadros que integravam a mostra, colocados lado a lado nas paredes, a pintura estava posta no canto da sala, encostada ao teto. Seu modo de montagem – “deslocado e levado a uma nova ordenação” – duplicava, assim, seu caráter desestabilizador.

Figura 3 – Vista da exposição *0.10*. São Petersburgo, Rússia, 1915



Fonte: FOSTER, Hal; KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yve-Alain; BUCHLOCH, Benjamin H. D, 2004, p. 62

Dado o interesse dos construtivistas russos pela arte popular nacional – em especial a religiosa, de genealogia bizantina –, a escolha do local de exposição de *Quadrado preto sobre fundo branco* é, na bibliografia historiográfica, habitualmente relacionada à disposição, nas residências russas, dos ícones religiosos da tradição ortodoxa, situados no chamado “canto vermelho”. Ainda bastante comuns no princípio do século XX, esses ícones restavam no ponto alto dos ambientes e simbolizavam, por sua inscrição nesses cantos, o “caminho” para o qual tudo convergia. Dessa forma, o canto superior representava um lugar de honra e, nesse sentido, dada à relevância da pintura, é evidente a escolha de Malevich por situá-la na posição do “ícone central”. Mais adiante, outras leituras são também possíveis.

Figura 4 – *A Russian living room with an icon corner*, Ivan Petrovich, sem data



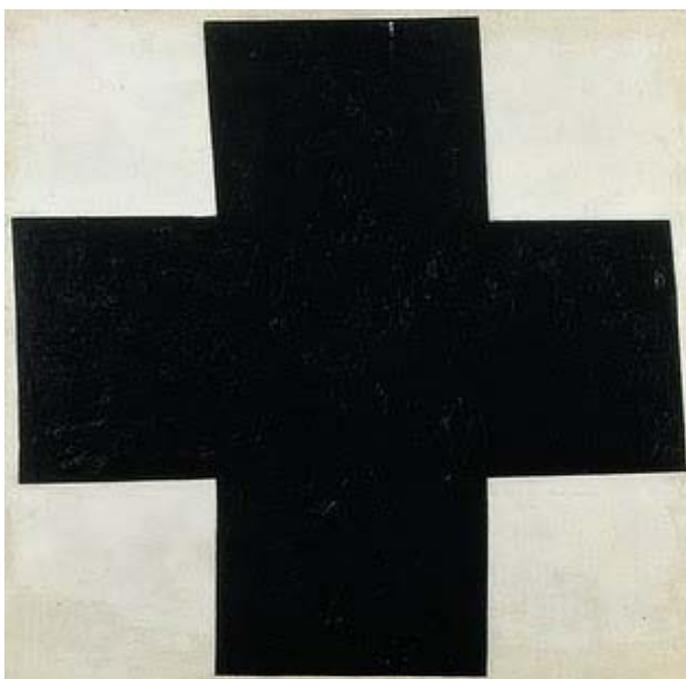
Fonte: 1st Art Gallery

Ao introduzir um plano-objeto-pintura no que seria o “ponto de fuga” daquele espaço arquitetônico, Malevich desestabiliza, na tensão provocada, o lugar ordenado do sujeito (espectador), do objeto (pintura) e do espaço, que ali se colocam de forma eminentemente contaminada: o espaço não mais condiciona *a priori* seu modo de ocupação – ele é interpelado, invadido, cruzado pelo *Quadrado preto sobre fundo branco*; o objeto não mais repousa organicamente sobre o espaço – é evidenciada sua colocação tensionadora; o sujeito não mais se pode permitir a passividade: seu corpo está imbricado diretamente na percepção da situação criada, e seus movimentos transformarão o modo como a pintura e o espaço se (retro)apresentarão a ele. Desse modo, a escolha de Malevich quanto à montagem de *Quadrado preto sobre fundo branco* responde às pesquisas cubistas e realiza, num campo que não é só o da contemplação, mas sobremaneira o da tomada de consciência e o da experiência ativadora do espaço, os problemas e as críticas colocados pelo cubismo.

O princípio desordenador – de não familiaridade – que fora explorado também pelo cubismo é um dos pilares da escolha Malevicheana, e anuncia um procedimento que se tornou comum entre as vanguardas europeias: o estranhamento, do grego *ostranenie*. Conceituado em 1917 por Viktor Shklovsky, a ideia de estranhamento cumprirá papel central no campo das intencionalidades vanguardistas e, já em suas primeiras teorizações, Shklovsky anunciava que

a arte tinha como função “desfamiliarizar a nossa percepção, que havia se tornado automatizada”⁵⁶. Dessa forma, o estranhamento espacial produzido por Malevich na mostra *0.10* atinge também a subjetividade social, numa preocupação que é política em suas intenções e em seus métodos no seio da linguagem. Como mais tarde o faria Bertold Brecht em relação ao teatro, o estranhamento que intercepta o espaço ordenador concede densidade aos modos de organização da linguagem (e, portanto, de toda a sociedade), desconstruindo o mito de transparência e objetividade que, estando presente na concepção euclidiana da perspectiva, igualmente organizava o teatro e a poesia desde Aristóteles: a linguagem, assim como o espaço, não é transparente, neutra. Assim, o estranhamento, ao interromper o fluxo de empatia com as coisas em seu estado tradicional (em sua zona de conforto), permite um distanciamento – o que equivaleria dizer que desloca a percepção para outro ponto de vista – crítico e, visto que dedicado à emancipação do sujeito moderno, igualmente criativo.

Figura 5 – Kasimir Malevich. *Cruz negra*, 1923



Fonte: FOSTER, Hal; KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yve-Alain; BUCHLOCH, Benjamin H. D, 2004, p. 62

Ademais, não só pelo estranhamento provocado, como também pela forma com que espacialmente foi montado o *Quadrado preto sobre fundo branco*, adentramos o terreno tenso da dialética. No encontro entre a horizontal e vertical, entrevê-se um sentido político da

⁵⁶ Viktor Shklovsky apud FOSTER, Hal; KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yve-Alain; BUCHLOCH, Benjamin H. D.. *Art since 1900*. Londres: Thames & Hudson, 2004. p. 35.

estruturação do mundo. Enquanto, para Mondrian, o

ângulo reto (...) é a relação posicional (...) mais equilibrada de todas, pois expressa em perfeita harmonia a relação entre dois extremos e contém todas as outras relações. Se concebermos esses dois extremos como manifestações de interioridade e exterioridade, veremos que no novo plasticismo o vínculo que une o espírito e a vida não está rompido; assim, longe de considerá-lo uma negação da vida plena, considerá-lo-emos como uma reconciliação do dualismo matéria-espírito.⁵⁷

em Malevich, contudo, o encontro das linhas é prioritariamente conflituoso, dialógico. Privilegiando a “emoção”, Malevich não ordenará suas formas de acordo com a perfeição matemática, nem buscará – como em Mondrian – um plano equilibrado, reconciliado. Tampouco buscará, como proposto por Theo Van Doesburg, “efeitos dinâmicos” ou “elementos surpresas” pela inclusão de “linhas diagonais”, ou desviantes⁵⁸. Mantendo o foco numa composição mínima – princípio fundamental para evitar “produzir ornamentos mas expressar sensações de ritmo”⁵⁹ – será todavia no “desequilíbrio” (ou no equilíbrio constantemente negociado com a percepção) que o artista russo romperá o automatismo da comunicação (emissor-receptor, em sua lógica tradicionalmente linear e estável entre o ativo e o passivo) e, infiltrando-lhe ruídos, implicará ativamente o “espectador” na relação perceptual do trabalho. Complementar, portanto, à ideia do “estranhamento”, o equilíbrio precário/processual das formas de Malevich evitará a identificação imediata do espectador com aquilo que vê, revelando seu compromisso com um método dialógico de criação e construção.

É nesse âmbito que habita o projeto político da produção e do pensamento construtivista, conforme sintetiza Argan:

Excluída, evidentemente, a hipótese da subordinação da atividade artística à finalidade produtiva, permanecem duas outras: 1) a arte, como modelo de operação criativa, contribui para *modificar* as condições objetivas pelas quais a operação industrial é alienante; 2) a arte *compensa* a alienação favorecendo uma recuperação de energias criativas fora da função industrial. Para além dessas duas hipóteses de máxima e mínima função, não há outra possibilidade senão afirmar a absoluta irredutibilidade da arte ao sistema cultural vigente e, portanto, seu anacronismo ou até sua impossibilidade de sobrevivência. Das duas primeiras hipóteses, partem os movimentos de caráter *construtivista*: Cubismo, *Blaue Reiter*, Suprematismo e Construtivismo russos, *De Stijl*. (...) Como também para essas correntes (...) o problema central é o da relação indivíduo-sociedade, não há uma incompatibilidade ideológica entre os dois grupos, e sim uma possibilidade de relação e intercâmbio.⁶⁰

A concepção da prática artística como um núcleo de resistência, transformação e

⁵⁷ MONDRIAN, Piet. *Realidade natural e realidade abstrata* (1919). In: CHIPPI, H. B.. Teorias da Arte Moderna. São Paulo: Martins Fontes Editora, 1998. p. 326.

⁵⁸ Cf. *De Stijl*.

⁵⁹ MALEVICH, Kasimir. *The non-objective world*. Trad. Howard Dearstyne. Chicago: Paul Theobald and Co., 1959. p. 94.

⁶⁰ ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 301.

compensação criativa e objetiva no contexto da sociedade será uma das significativas contribuições construtivistas no sentido de politizar a forma e a linguagem – contribuição que ressoará de modo amplo e diversificado por entre a arte de todo o mundo, assim como ocorreu, desde o final dos anos 1940 – e, em especial, a partir do concretismo –, no Brasil. Nesse âmbito situa-se – e transborda – a obra de Cildo Meireles, cujas investigações partilham muitos interesses com o construtivismo e, em especial, de algum modo articulam, atualizam e problematizam também concepções espaciais malevicheanas e mondrianescas, como aquela referente à colocação da pintura *Quadrado preto sobre fundo branco* num canto de parede (portanto, o princípio desordenador e ativador); e a ideia de grade, conforme criada por Piet Mondrian.

Figura 6 – Cildo Meireles. *Volumes virtuais* (1968-9)



Fonte: Arquivo Cildo Meireles

“Em 1967 eu iniciei uma série de trabalhos baseados nos princípios euclidianos de espaço”⁶¹, rememora Cildo Meireles em referência aos projetos *Volumes virtuais* (1968-9), *Ocupações* (1968-9) e aos “modelos” *Espaços Virtuais: Cantos* (1967-8), espaços de cantos internos de ambientes construídos tridimensionalmente de modo a problematizar justamente o encontro dos três planos que tradicionalmente os conformam. Esses trabalhos “falseiam”, a partir da exploração da perspectiva, o que seria o “fundo” do canto: em quase todas as versões da obra, a partir da alteração do ponto de vista do espectador, percebe-se que o “ponto de fuga” do canto é, em verdade, virtual. Assim, *Espaços virtuais: Cantos* inverte a estratégia cubista da “perspectiva invertida” (montada na direção do espectador), apoiando-se não mais sobre um “fundo chapado”, mas contra um “fundo infinito”. A obra interrompe a ideia (a expectativa) de continuidade espacial tal qual, a seu modo, o fazia *Quadrado preto sobre fundo branco* no canto de uma das paredes da exposição *0.10* ao interpor-se ao ponto de fuga daquele espaço. O espectador corporalmente ativado pela concepção espacial de Malevich é, por sua vez, ainda mais envolvido – na sequência das ideias de participação tão caras à arte brasileira – na obra de Cildo Meireles:

O espaço, como imagino, exclui a possibilidade da existência de um observador isento, que domina o mundo com o seu olhar. Ele implica a participação. (...) Apesar dos sucessivos ataques da ciência moderna, até hoje se tenta colocar o homem na mesma situação que a arte tradicional coloca – como um observador central que controla os fatos de fora, de posse de valores absolutos. (...) Todo o meu trabalho está apoiado nessas considerações: ele tenta organizar o máximo de dados possíveis com relação a esse processo de rompimento da concepção de espaço estabelecida⁶².

Com pontos de contato com os fundamentos construtivos⁶³, Cildo Meireles atualizará, portanto, preocupações espaciais contíguas num contexto histórico absolutamente diverso, e que, no campo da arte, tem, talvez como uma de suas maiores diferenças diante das vanguardas europeias do princípio do século XX, o “assentamento” da ideia de uma participação direta do espectador, que se torna, então, participante. Nessa “abertura ao outro”, reside, além de uma política de linguagem e da subjetividade, também – e em especial – uma

⁶¹ MEIRELES, Cildo. In: ENWEZOR, Okwui. *Cildo Meireles*. Londres: Tate Publishing, 2008. P.20.

⁶² MEIRELES, Cildo. *Um sutil ato de malabarismo* (1975). In: SCOVINO, Felipe (Org.). *Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2009. p. 26.

⁶³ “O *Canto* é uma espécie de start para outros interesses. É claro que podemos fazer uma associação com os movimentos da história da arte, com os construtivistas. De certo modo até passaria por Mondrian (...) e de uma certa maneira pelo neoconcretismo”. MEIRELES, Cildo. *Malhas da liberdade – entrevista com Cildo Meireles*. Disponível em:

<http://grabois.org.br/beta/cdm/revista.int.php?id_sessao=50&id_publicacao=166&id_indice=1211>. Acesso em: 17 ago. 2011.

política da alteridade, aspecto ressaltado pelo percurso de *Malhas da liberdade*.



Ainda que insuficientemente analisada pela crítica, para Cildo Meireles, *Malhas da liberdade* é “talvez a melhor obra que fiz. Porque ali estava claro o que me perseguia no momento: chegar a formular uma situação de espaço que tivesse essa contradição [da continuidade do espaço]”⁶⁴. Havendo sido pensada em quatro versões diferentes (com especificidades significativas), em linhas gerais *Malhas da liberdade* é um modelo construtivo baseado em módulos “que evoluem interceptando-se mutuamente, pois um primeiro módulo intercepta os dois subsequentes pela metade, sendo interceptado por um terceiro módulo, isso em escala progressiva e em direção ao infinito”⁶⁵. Considerando “o núcleo básico” da obra de Cildo “uma investigação do espaço, em todos os seus aspectos: físico, geométrico, histórico, psicológico, topológico e antropológico”⁶⁶, *Malhas da liberdade* adquire importância especial na medida em que, por sua lógica de construção, aposta que

a hipótese da arte tradicional – a arte como objeto de uma pura contemplação – é evidentemente equivocada. (...) Todo o meu trabalho está apoiado nessas considerações: ele tenta organizar o máximo de dados possíveis com relação a esse processo de rompimento da concepção do espaço estabelecida.⁶⁷

A criação de uma proposta de estruturação – descentralizada e infinita – do espaço (posto que é sempre possível continuar a construção de *Malhas...*) indica o que, para o artista, deve ser uma preocupação social e política da arte: colaborar no sentido de estruturar – através da percepção – uma sociedade mais igualitária. Por isso propor “uma grade [que] não prende nada, [que] é continuamente aberta”⁶⁸. Mais adiante, como uma lei de formação, o trabalho explora a ideia de “proposta” cara à arte brasileira dos anos 1970, a “solução-proposição”

⁶⁴ Cildo Meireles em ENGUITA, Nuria. *Lugares de divagação*. In: SCOVINO, Felipe (Org.). *Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009. p. 107. Em entrevista a Priscila Arantes, Cildo afirma que “se não tiver sido feito antes por alguém, é o meu trabalho mais importante”. MEIRELES, Cildo. *Malhas da liberdade – entrevista com Cildo Meireles*. Disponível em: <http://grabois.org.br/beta/cdm/revista.int.php?id_sessao=50&id_publicacao=166&id_indice=1211>. Acesso em: 20 jun. 2012.

⁶⁵ Cildo Meireles apud MAIA, Carmen. Escala. In: *Cildo Meireles*. Coleção Fala do artista. Rio de Janeiro: Funarte, 2009. p. 88.

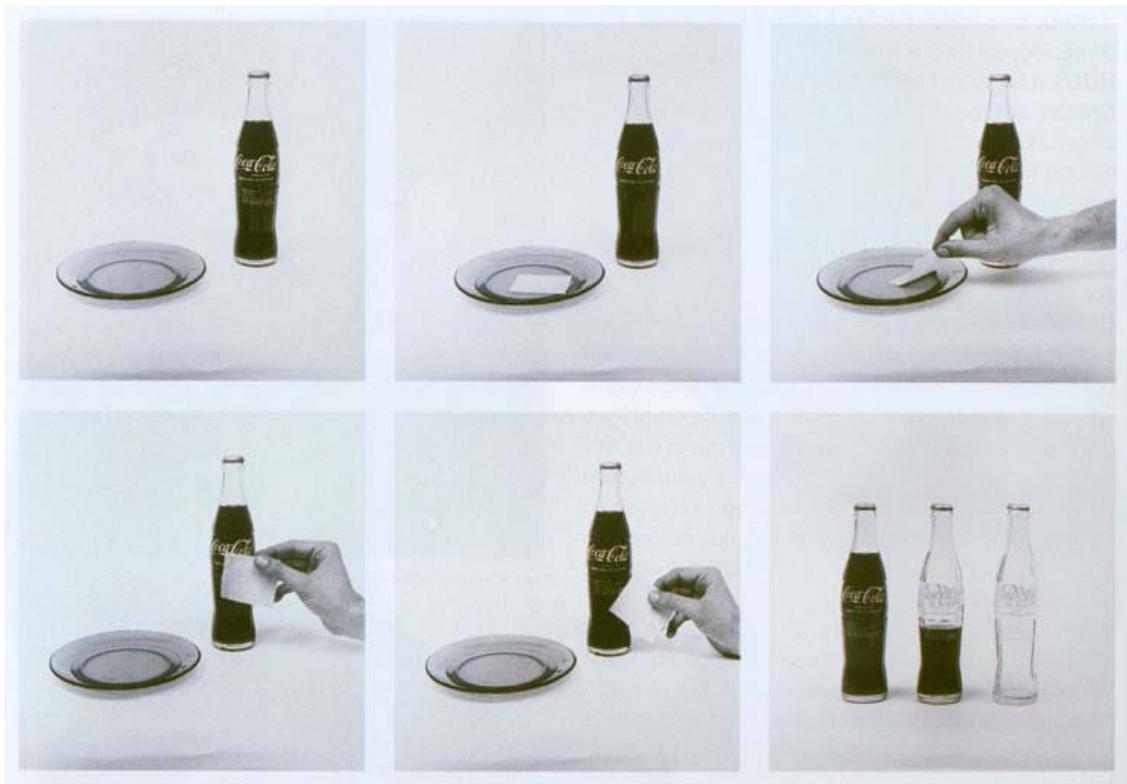
⁶⁶ MEIRELES, Cildo. *Eureka/Blindhotland (1970-75)*. In: *Cildo Meireles*. Londres: Phaidon Press, 1999. p. 118.

⁶⁷ Cildo Meireles em BRITO, Ronaldo. Um sutil ato de malabarismo (1975). In: SCOVINO, Felipe (Org.). *Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009. p. 27.

⁶⁸ MEIRELES, Cildo apud BERG, Len. *Malhas da liberdade*. In: SCOVINO, Felipe (Org.). *Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.

surgida na esteira de uma concepção guerrilheira de arte que, no contexto ditatorial, quase sempre indistinguia-se de um conteúdo subversivo e de criticidade estridente. Se a “proposta” tinha a dupla função de, diante da repressão militar, resguardar o artista (visto que a autoria estava de algum modo disseminada) e, principalmente, ser uma alternativa à autoridade instituída – do que é emblemática a série *Inserções em circuitos ideológicos* (1970-75) –, a proposição tinha, ainda, a capacidade de reposicionar a “obra de arte” diante do público e, conseqüentemente, da sociedade.

Figura 7 – Cildo Meireles. *Inserções em circuitos ideológicos* (1970-75)



Fonte: HERKENHOFF, 2001, p. 80

Tal “rompimento da concepção do espaço estabelecida”, vinculado aos desdobramentos cubistas – em especial, aos princípios políticos herdados do construtivismo – encontra, na obra de Cildo, implicações da ordem de uma política de alteridade, interesse partilhado com as pesquisas neoconcretas, para as quais

a arte já não é mais instrumento de domínio intelectual, já não poderá ser mais usada como algo “supremo”, inatingível, prazer do burguês tomador de uísque ou do intelectual especulativo: só restará da arte passada o que puder ser apreendido como *emoção direta*, o que conseguir mover o indivíduo de seu condicionamento

opressivo, dando-lhe uma nova dimensão que encontre uma resposta no seu comportamento.⁶⁹

Em *Malhas da liberdade*, contudo, “mover o indivíduo de seu condicionamento opressivo” tem implicações cognitivas específicas, que de certa maneira extrapolam a “participação direta” perpetrada nos anos 1960 por Oiticica para pensá-la em termos dos “meios de produção da obra”. Para além da fenomenologia e, assim, evidenciando seu materialismo⁷⁰, para Cildo, “a ideia do objeto de arte como processo produtivo de saída, isto é, aquilo que só um determinado cara pode fazer, nunca (...) interessou. Gosto da informação e do saber que podem ser compartilhados e continuados por outras pessoas”⁷¹ – vontade que, ecoando os princípios construtivos de caráter coletivista (não autoritário⁷²), sublinhariam a importância do anonimato na criação. Enquanto, para Hélio Oiticica, por exemplo, o anonimato não se coloca como valor estético-político (“Quanto à história do anonimato... deixa eu ver: qual é a vantagem? Se quero me comunicar não posso ser anônimo!”⁷³), para Meireles, coloca-se como “necessidade”:

a questão do anonimato compreende por extensão a questão da propriedade. Não se trabalharia mais com o objeto, pois o objeto seria uma prática, uma coisa sobre a qual não se pode ter nenhum tipo de controle ou propriedade. E tentaria colocar outras coisas: primeiro, buscaria mais gente, na medida em que não se precisaria ir até a informação. Ela viria até você. Em consequência haveria condições de fazer explodir a noção de *espaço sagrado*.⁷⁴

É nesse sentido que, buscando despregar-se de uma materialidade condicionante, o artista criará obras dispersivas e flexíveis, que poderiam ser reestruturadas de acordo com os mais diferentes contextos – estratégia utilizada em *Malhas da liberdade* e presente em obras

⁶⁹ OITICICA, Hélio. *O aparecimento do supra-sensorial na arte brasileira* (1967). In: OITICICA FILHO, César. Hélio Oiticica: museu é o mundo. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011. p. 107.

⁷⁰ “A obrigação [do artista] é criar condições para a democratização do conhecimento (...). A questão não é apenas possibilitar um contato com o conhecimento, mas permitir o acesso aos próprios mecanismos de produção do conhecimento. O artista deve fazer seu trabalho de modo a permitir que os outros possam realizá-lo”. Cildo Meireles em BRITO, Ronaldo. *Um sutil ato de malabarismo* (1975). In: SCOVINO, Felipe (Org.). *Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009. p. 28.

⁷¹ Depoimento de Cildo Meireles no filme *Cildo*. Direção Gustavo Moura. Matizar Produções Culturais, 2009.

⁷² “O projeto construtivista soviético era largamente coletivista, mas não autoritário: a arte permanecia manifestação de singularidades, e não mais de individualidades (resultante de conceito humanista de indivíduo)”. BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro* (1975). Rio de Janeiro: Funarte, 1985. p. 24.

⁷³ Hélio Oiticica em RÊGO, Normal Pereira. *Manguieira e Londres na rota, Hélio propõe uma arte afetiva* (1970). In: COHN, Sérgio; OITICICA FILHO, César; VIEIRA, Ingrid (Org.). Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009. p. 98.

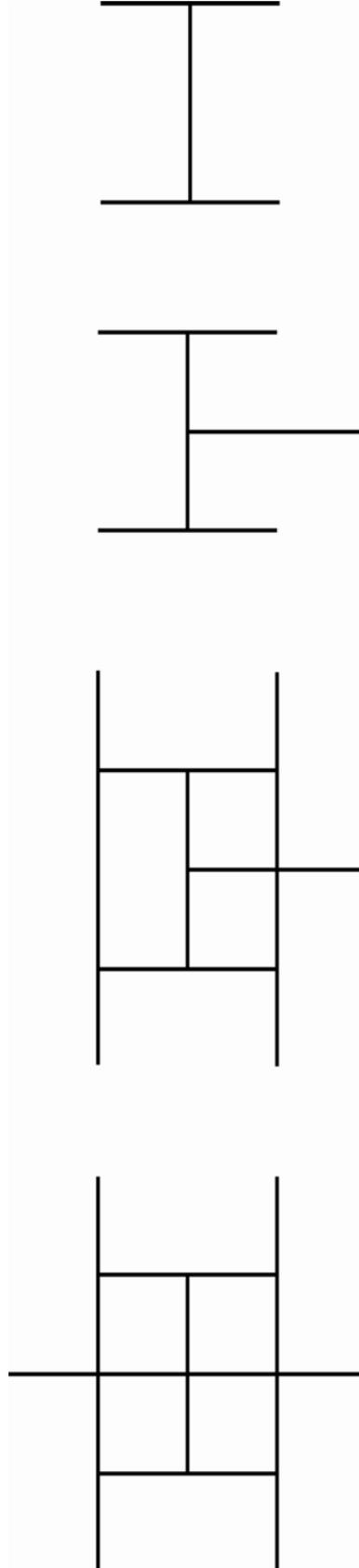
⁷⁴ MEIRELES, Cildo. *Inserções em circuitos ideológicos* (1970-75). In: *Cildo Meireles*. Londres: Phaidon Press, 1999. p. 112.

igualmente “orais” como *Inserções em circuitos ideológicos*, mas, também, tida como preocupação inclusive nas obras que pedem uma construção/materialidade específica:

a maior parte de minhas obras pode ser reconstruída; não têm de ser únicas. Essa discussão era muito comum no Brasil no final dos anos 60. A preocupação era como fazer obras libertas do autor, da pincelada, da corporeidade que legitima o original. Noutras palavras, estávamos mais interessados em produzir obras que pudessem ser reproduzidas e refeitas, como os *Espaços virtuais: cantos*, qualquer um, tendo acesso aos desenhos com a planta dos trabalhos, poderia construí-los. Estávamos preocupados com a questão de como estruturar a obra de modo que pudesse ser refeita de maneira quase idêntica e escapar à aura do original.⁷⁵

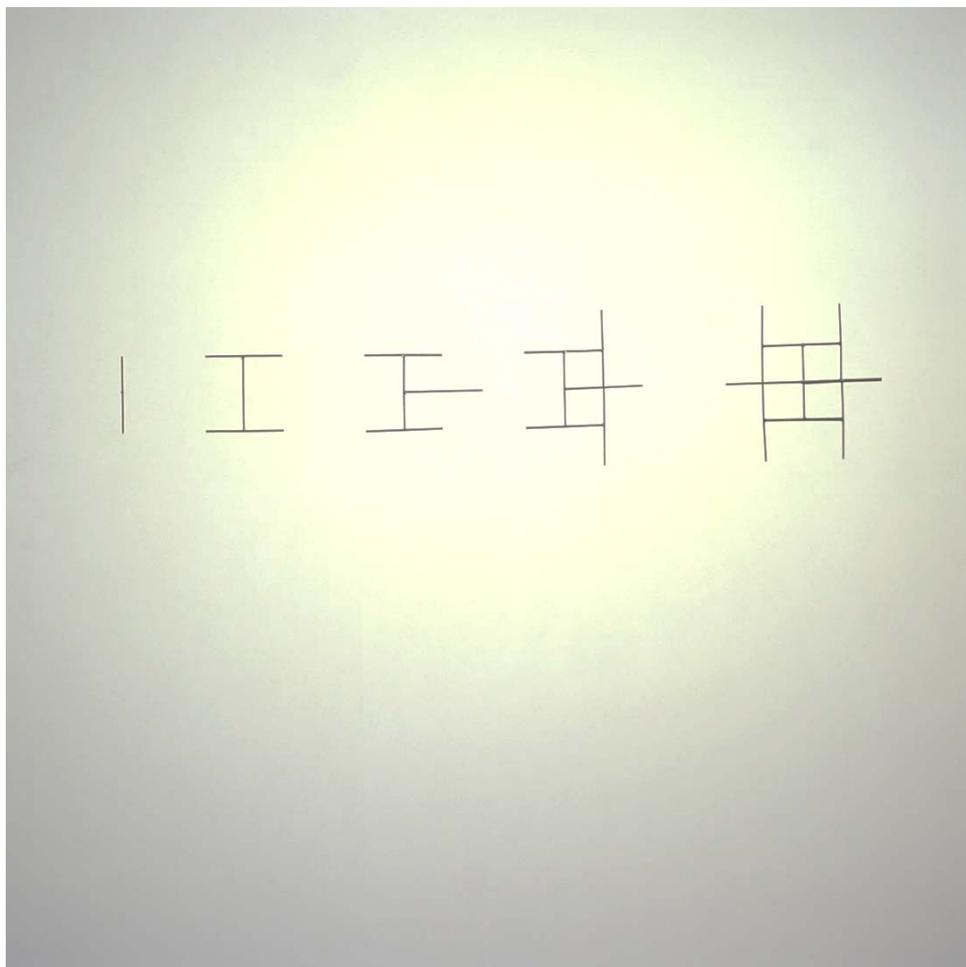
⁷⁵ Cildo Meireles em *Gerardo Mosquera conversa com Cildo Meireles*. In: *Cildo Meireles*. Londres: Phaidon Press, 1999. p. 20.

Figura 8 – Princípio organizacional de *Malhas da liberdade* (1976)



Fonte: Arquivo da autora

Figura 9 – "Legenda" de *Malhas da liberdade III* (1976). Montagem em parede de espaço expositivo.



Fonte: Arquivo da autora

Nessa direção, *Malhas da liberdade* é, antes de qualquer uma de suas execuções, um “modelo construtivo” abstrato, evidente na “legenda de instruções” presente em sua IV versão ou, ainda, na ordenação “passo a passo” que precede o grande objeto de metal e vidro da II versão da obra, o que levaria Cildo Meireles a afirmar que *Malhas...* “é também um trabalho oral, pois faz parte de um grupo que denominei 'fonômenos' (...). Na época, eu e Raimundo Colares conversávamos muito sobre isso, sobre a possibilidade de os trabalhos poderem ser reproduzidos”⁷⁶. A oralidade seria, para o artista,

⁷⁶ Cildo Meireles apud MAIA, Carmen. *Escala*. In: *Cildo Meireles*. Coleção Fala do artista. Rio de Janeiro: Funarte, 2009. p. 88. Noutro depoimento, Cildo explica que “(...) 'Fonômenos' é exatamente o projeto ligado à oralidade. Existem determinados trabalhos que são deflagrados a partir da oralidade: eles se tornam materiais, mas a informação que os gerou é uma informação oral”. Cildo Meireles em MANUEL, Antônio. *Ondas do corpo* (1978). In: SCOVINO, Felipe (Org.). *Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2009. p. 67.

o suporte ideal para o trabalho de arte: ela não só prescinde da posse do objeto como é de fácil transmissão e expansão social. Um trabalho deve poder ser “contado”, sem grande perda de substância. (...) Gostaria que meus trabalhos pudessem ser “manipulados” mesmo por aqueles que tenham apenas ouvido falar deles. Mesmo porque, como a língua, a arte não tem dono.⁷⁷

No seio da vontade de “prescindir do objeto” e de ser “manipulado mesmo (...) por aqueles que tenham apenas ouvido falar”, o projeto de Cildo para *Malhas da liberdade* compreenderia, portanto, que o trabalho poderia “ser constituído de qualquer material, podendo assumir qualquer forma ou extensão”⁷⁸: “esse princípio estrutural poderia ser usado para fazer uma variedade infinita de formas, de estruturas cúbicas e esféricas e aleatórias. Não tem limitações formais e consiste, antes, na passagem de uma parte de uma estrutura a outra, em qualquer ponto no tempo e no espaço”⁷⁹:

Nos anos 60, eu estava rabiscando, como qualquer um que esteja entediado. Primeiro desenhei uma secção de linha, depois outra que a interseccionava, e assim por diante, até que fiz uma grade. Em 1976 decidi fazer a mesma coisa com materiais rígidos. Não era mais questão de linhas sobre linhas; a segunda linha estava num plano inteiramente diferente. Essa é a origem do *Malhas da liberdade*, da qual a grade (ou as redes de pesca) é apenas uma manifestação. A obra consiste em um módulo e uma lei de formação: como o módulo intersecciona o módulo anterior determina, então, como ele é interseccionado por um terceiro e assim por diante. A composição cria uma grade que se espalha sobre um plano, mas começa a crescer no espaço, a criar um volume.⁸⁰

O *doodle*⁸¹ habitual de Cildo Meireles foi o princípio de *Malhas da liberdade*. Antes de se configurar como obra de arte, a malha nasceu como experiência lógico-espacial⁸² e, nesse sentido, enfrentará o desafio de manter-se prioritariamente como modo de percepção de espacialidades. Assim é que o artista compreende o trabalho para além de eventuais formatações fixas: mais do que objetos, trata-se de uma experiência que se dá como “lei de formação”, “proposta” ou “fonômeno”, e que faz atentar para espaços topológicos, evidenciando continuidades e conectividades.

⁷⁷ Cildo Meireles em BRITO, Ronaldo. *Um sutil ato de malabarismo* (1975). In: SCOVINO, Felipe (Org.). *Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009. p. 27.

⁷⁸ BERG, Len. *Malhas da liberdade* (1997). In: SCOVINO, Felipe (Org.). *Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009. p. 126.

⁷⁹ Cildo Meireles em *Gerardo Mosquera conversa com Cildo Meireles*. In: *Cildo Meireles*. Londres: Phaidon Press, 1999. p. 21-22.

⁸⁰ Cildo Meireles em *Gerardo Mosquera conversa com Cildo Meireles*. In: *Cildo Meireles*. Londres: Phaidon Press, 1999. p. 21-22.

⁸¹ “*Doodle* é uma palavra inglesa para referir um tipo de esboço ou desenho realizado quando uma pessoa está distraída ou ocupada. A palavra portuguesa é ‘rabisco’. São desenhos simples que podem ter significado concreto de representação ou simplesmente representar formas abstratas”. Fonte: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Doodle>>.

⁸² “Como eu sempre fazia isso com lápis sobre papel, ou seja, bidimensionalmente, chegava um ponto que eu gravava uma estrutura quadriculada em toda a folha de papel que eu tinha na mão. Isso foi a vida toda.” Depoimento de Cildo Meireles em entrevista à autora (março de 2013).

Figura 10 – Cildo Meireles. *Para ser curvada com os olhos* (1970)



Fonte: HERKENHOFF, 2001, p. 90

Presente em trabalhos como *Espaços virtuais: cantos* (1967-68) ou *Para ser curvada com os olhos* (1970), bem como orientador das investigações espaciais da obra do artista, o interesse pela topologia é performado⁸³ em *Malhas da liberdade* de modo diverso: mais do que emular situações topológicas, a proposta oferecia a possibilidade de construir – através da proposição de uma lei de formação cuja execução é acessível a qualquer espectador – uma espacialidade rizomática capaz de confundir geometrias euclidianas. Nesse sentido, *Malhas...* dava densidade lógica à “cama de gato” abstrata e politicamente proposta pelo artista antes anos, no texto *Cruzeiro do Sul*. A constituição do trabalho contrapunha-se, assim, à ordenação dialética ou matemática das linhas, aproximando-se topologicamente, por sua vez, do

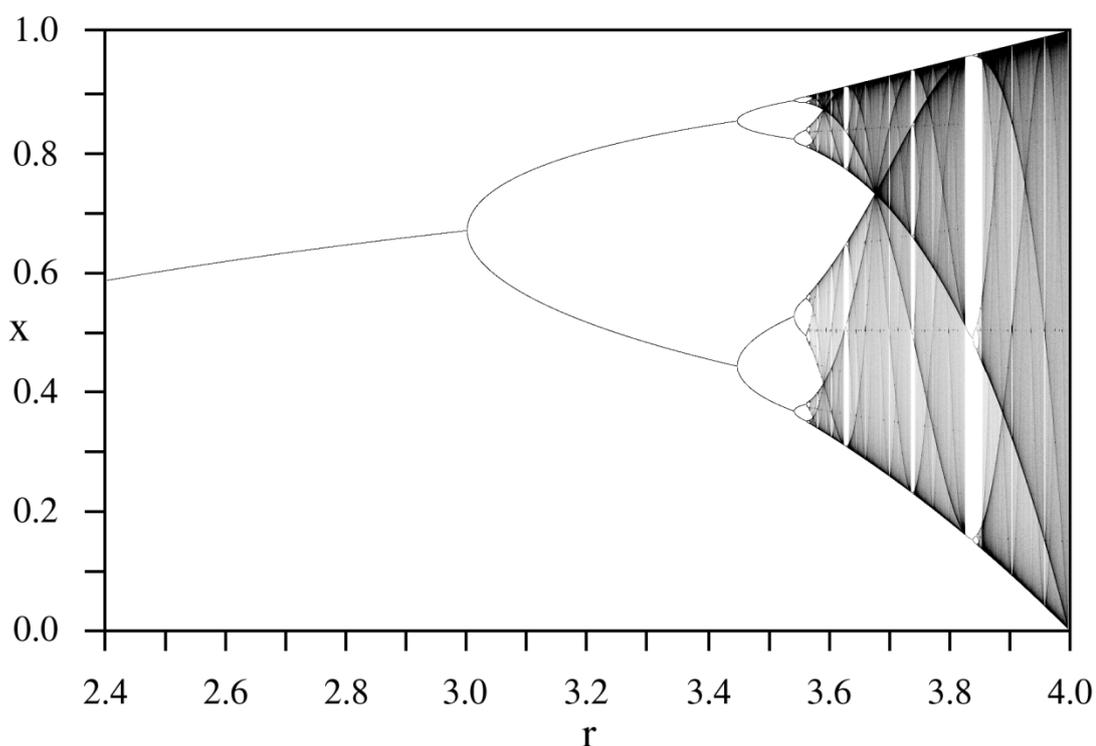
conceito de Feigenbaum, [que] era exatamente o conceito de cachoeira de bifurcações, ou seja, bifurcações de bifurcações (...). Acho que *Malhas da liberdade* tem relação com essa ideia, com a ideia de bifurcações, do desvio, que, de certa maneira, é o mesmo sistema; como, por exemplo, a rede. Na verdade, é como se você criasse um espaço dentro do espaço, dentro do espaço, com possibilidades infinitas...⁸⁴

⁸³ “O trabalho se realiza na medida em que se explica como trabalho. A materialidade dele é a sua própria reflexão”. Cildo Meireles em MANUEL, Antonio. Ondas do corpo (1978). In: SCOVINO, Felipe (Org.). *Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2009. p. 69.

⁸⁴ MEIRELES, Cildo. *Malhas da liberdade: entrevista com Cildo Meireles*. Disponível em: <http://grabois.org.br/beta/cdm/revista.int.php?id_sessao=50&id_publicacao=166&id_indice=1211>. Acesso

Assim, *Malhas da liberdade* se faz contemporâneo dos esforços científicos que na década de 1960 deram os primeiros passos na construção de uma teoria do caos. Complexificando o conhecimento da não-linearidade matemática (tal como pensada por Henri Poincaré no princípio do século XX), o caos passou a ser imaginado a partir de conceitos e fenômenos tão diversos como o *efeito borboleta* (Edward Lorenz), a *bifurcação* ou *duplicação* (Robert May), a *fractalidade* (Benoit Mandelbrot) e, como passou a ser conhecido por Cildo nos anos 1990, através da *constante de Feigenbaum*, cuja descoberta concedeu-o credibilidade matemática. Tratava-se, em linhas gerais, da demonstração de que a “duplicação de período” (a duplicação dos acontecimentos no tempo, denominado *bifurcação*) era o modo habitual de produzir caos – nesse sentido, admitia-se que não só há ordem no caos como, mais adiante, a ordem também nasce do caos.

Figura 11 – Gráfico da *constante de Feigenbaum*



Fonte: Arquivo da autora

Dentre as diversas contribuições desses estudos, deve-se destacar a ideia de *tempo*. Se “a ciência clássica privilegiava a ordem, a estabilidade, (...) reconhecemos agora o papel primordial das flutuações e da instabilidade”⁸⁵, derivadas da investigação de sistemas de não-equilíbrio e da *entropia*, “elemento essencial introduzido pela termodinâmica, a ciência dos processos irreversíveis, ou seja, orientados no tempo”⁸⁶. Analisados sob a perspectiva do espaço-tempo, os comportamentos adquirem novas propriedades e fazem ressaltar o protagonismo das especificidades das interações e contextos, bem como da matéria, que se torna mais “ativa”⁸⁷, capaz de escapar ao determinismo das leis gerais, ao passo que, como demonstrado por Feigenbaum em sua correlação entre ordem e caos, também rechaça a subsequente hipótese de um mundo sem qualquer ordem possível: precisamos “construir é um caminho estreito entre essas duas concepções que levam igualmente à alienação, a de um mundo regido por leis que não deixam nenhum lugar para a novidade, e a de um mundo absurdo, acausal, onde nada pode ser previsto nem descrito em termos gerais”⁸⁸. Assim, menos do que tomar o caos por “imprevisível”, pensá-lo em implica em reconsiderar a ideia de “lei da natureza”⁸⁹ tão cara à ciência moderna em seu desejo de unificação das leis, baseada na eliminação do tempo e na generalização dos modelos de interação⁹⁰.

É entre a ordem e o caos que, por sua vez, situa-se *Malhas da liberdade*, cuja proposição espacial, ao transbordar o espaço bidimensional e dar-se no espaço-tempo, ativa outros modos de percepção, (des)obedientes às leis da natureza ou, mesmo, às “leis de formação”. É nesse sentido que, enquanto as convenções euclidianas definem o espaço em três dimensões – a linha, a superfície e os sólidos, correspondendo ao comprimento, à área e ao volume e, assim, sendo representadas por uma medida capaz de designá-los –, a lógica fractal, tal como proposta em *Malhas...*, não corresponde à mesma métrica. Em vez de corresponder a um número inteiro, trata-se de uma ocupação espacial de ordem topológica, calcada menos em

⁸⁵ PRIGOGINE, Ilya. *O fim das certezas: tempo, caos e as leis da natureza*. (com a colaboração de Isabelle Stengers); tradução de Roberto Leal Ferreira. 2. ed. São Paulo: Unesp, 2011. p. 12.

⁸⁶ Idem, p. 25.

⁸⁷ Cf. Idem, p. 70.

⁸⁸ Idem, p. 202.

⁸⁹ PRIGOGINE, Ilya. *As leis do caos*. São Paulo: Unesp, 2002. p. 11.

⁹⁰ “A ciência moderna baseia-se, pois, na noção de “leis da natureza”. Estamos tão acostumados com ela que para nós se tornou algo como um truísmo, e, no entanto, ela encerra implicações muito profundas. Uma dessas características essenciais consiste precisamente na eliminação do tempo. (...) Um dos problemas presentes no programa da física moderna é o da unificação das interações. Não raro se manifestou o desejo de descobrir uma única lei a partir da qual fosse possível derivar todas as outras”. In: PRIGOGINE, Ilya. *As leis do caos*. São Paulo: Unesp, 2002. p. 15.

volume, por exemplo, e mais na capacidade de preenchimento ou viscosidade de certo corpo ou objeto; densidade relacionada à ativação da matéria:

Como eu sempre fazia isso com lápis sobre papel, ou seja, bidimensionalmente, chegava um ponto que eu gerava uma estrutura quadriculada em toda a folha de papel que eu tinha na mão. Isso foi a vida toda. Até que um dia, em 76, em Petrópolis, na mesa de trabalho tinha um fio de cobre e eu cortei em alguns módulos, unidades do mesmo tamanho. E eu comecei a emendar, repetindo essa estrutura, essa trama. E descobri que isso era uma coisa que gerava uma estrutura espacial estranha porque, ao mesmo tempo que ela crescia nesse plano, ela crescia no outro também. E ao crescer assim também ela colocava a possibilidade de você, primeiro, gerar uma aparente grade. Em segundo lugar, ela permitia a passagem de uma peça cuja largura era maior do que qualquer espaço interior dessa estrutura (que normalmente é a diagonal), ela permitia uma passagem dessa peça bastante larga em relação aos quadrados que ela fazia em basicamente todos os pontos dela. E daí veio o nome *Malhas da liberdade* em contraposição ao “malhas da lei”⁹¹.

Através da inflexibilidade e maleabilidade – materialmente evidentes sobretudo nas versões I⁹² e IV da obra –, *Malhas da liberdade* aludiria “os fluxos do desejo, retorno dos reprimidos, mas acima de tudo uma liberdade que não admite restrições. Trata da irreduzível dimensão da liberdade”⁹³, força suscitada também em seu título:

é uma grade, mas não prende nada, é continuamente aberta. O nome, paradoxal, é um jogo com “malhas da lei”. Ele se ocupa da questão fundamental para mim, a questão espacial que ali está formulada com sua contradição, a da bifurcação contínua da linha.⁹⁴

Situado, portanto, entre a liberdade e a lei, o trabalho constitui um sistema cujas forças – modelo matemático, matéria, sujeito, tempo, espaço – evidenciam-se mutuamente na medida em que interagem e, assim, reivindicam espaço para a “criatividade da natureza”, o surgimento da possibilidade de flutuação, bifurcação e transformação. Entropicamente, na correlação entre essas instâncias, *Malhas da liberdade* aproxima-se ao que a ciência considera como “estruturas dissipativas”, organizações espaçotemporais que, derivadas de processos de bifurcação continuada, por sua vez geralmente aumentam a produção de entropia, dificilmente podendo ser modeladas novamente.

Justamente por sua imprevisibilidade, as estruturas dissipativas geram novas ordens em meio ao caos e, assim, constituem um campo de relações – e, conseqüentemente, de possibilidades perceptivas – que não existe no estado de equilíbrio. Como colocado por Ilya Prigogine, “num tom metafórico, pode-se dizer que no equilíbrio a matéria é cega, ao passo que longe do

⁹¹ Cildo Meireles em entrevista à autora (março de 2013).

⁹² “As redes eram macias, não havia a intenção de montá-las numa estrutura”. Cildo Meireles em *Gerardo Mosquera conversa com Cildo Meireles*. In: *Cildo Meireles*. Londres: Phaidon Press, 1999. p. 21.

⁹³ HERKENHOFF, Paulo. *Um gueto labiríntico: a obra de Cildo Meireles*. In: *Cildo Meireles*. Londres: Phaidon Press, 1999. p. 76.

⁹⁴ Cildo Meireles em BERG, Len. *Malhas da liberdade* (1997). In: SCOVINO, Felipe (Org.). *Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.

equilíbrio ela começa a *ver*”⁹⁵. De alguma maneira – e em estreito diálogo com as preocupações de Cildo Meireles em relação ao ocularcentrismo em sua monopolização do sensível –, trata-se de mais uma contribuição na direção de revolver os modos de perceber, esforço diretamente perpetrado pela arte desde cubismo em sua abdicação do ponto de fuga e a problematização do “ponto de vista ideal”⁹⁶, liberando o sujeito de uma possível posição fixa diante da arte e, conseqüentemente, diante do mundo. A arte, que não mais se pretendia científica, questionava a própria lógica de funcionamento da ciência não ao negá-la, mas ao demonstrar as restrições de seu método diante da pluralidade da experiência do sujeito no mundo, como à época esclarecia Apollinaire:

até agora, as três dimensões da geometria euclidiana bastavam para as inquietações que o sentimento do infinito desperta na alma dos grandes artistas. (...) Hoje, os cientistas já não se limitam às três dimensões da geometria euclidiana. Os pintores foram levados espontaneamente e, por assim dizer, por intuição a preocupar-se com novas dimensões possíveis da extensão, que na linguagem dos ateliês modernos são designados pelo termo *quarta dimensão*.⁹⁷

A necessidade de exploração de uma “quarta dimensão”, partilhada entre muitos artistas parisienses do princípio do século – cujos reflexos são entrevistados na ideia de “arte como malabarismo” em Cildo Meireles, por exemplo⁹⁸ –, inscrevia na pintura tanto a dimensão temporal quanto, mais evidentemente, aspectos subjetivos: “a pintura cubista... precisa de uma dimensão maior do que a Terceira para expressar uma síntese de opiniões e sentimentos em relação ao objeto. Isso só é possível numa dimensão ‘poética’, na qual todas as dimensões tradicionais são superadas”⁹⁹. Todavia, tanto em sua versão analítica quanto em sua corrente sintética, o cubismo não levava às últimas conseqüências a subjetivação anunciada, preferindo determinadas construções fixas à tentativa de demonstrar o esgotamento dos sistemas de representação, o que conservava certo caráter tradicional da imagem bem como mantinha,

⁹⁵ PRIGOGINE, Ilya. *O fim das certezas: tempo, caos e as leis da natureza*. (com a colaboração de Isabelle Stengers); tradução de Roberto Leal Ferreira. 2. ed. São Paulo: Unesp, 2011. p. 72.

⁹⁶ A invenção da perspectiva – conforme geometricamente estabelecida no século XV por Brunelleschi e outros, de acordo com a matemática euclidiana – localizava o sujeito no mundo através de um rígido sistema de regras, indicando o ponto de vista padrão/ideal (circunscrito pelo ponto de fuga), donde decorreram uma série de concepções relativas à relação sujeito-objeto, dentre as quais a afirmação da cartesiana separação entre essas instâncias (sujeito x objeto) e, assim, a hierarquização de formas “corretas” do estabelecimento dessa relação, o que – na ciência como na arte – traduziu-se nas ideias de objetividade e imparcialidade do sujeito diante do mundo (objetos).

⁹⁷ APOLLINAIRE, Guillaume. *Os pintores cubistas* (1913). In: CHIPP, H. B.. *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo: Martins Fontes Editora, 1998. p. 225.

⁹⁸ “Alguém que administra três objetos onde só cabem dois. Nesse caso, tem que introduzir o tempo. Na verdade, o malabarista é aquele que encontra o lugar no tempo”. Cildo Meireles apud MAIA, Carmen. *Rebatimento*. In: *Cildo Meireles*. Coleção Fala do artista. Rio de Janeiro: Funarte, 2009. p. 74-75

⁹⁹ METZINGER, Jean apud CHIPP, H. B.. *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo: Martins Fontes Editora, 1998. p. 225.

ainda, o espectador numa posição relativamente restrita de “assimilação objetiva” das novas formas – portanto, sem levar em consideração também a subjetividade daquele que observa, ansiando finalmente por sua “dedução” lógica da imagem, e não engajamento subjetivo com a pintura: “a assimilação que leva o observador não familiarizado com esta nova “linguagem” a ver objetivamente as coisas representadas”.¹⁰⁰

É nesse sentido que o cubismo será criticado por aqueles que, como Delaunay, entenderam que este se esquivava à radicalidade de sua própria proposição – “em suma, critica[vam] o fundamento ainda racionalista, cartesiano, “clássico” do cubismo”¹⁰¹. É que, ainda que Picasso tenha “revelado a fixidez da posição do espectador tal como estabelecida pela perspectiva monocular”¹⁰², o artista e seu interlocutor, Braque, “temiam”, em última instância, a “abstração e a superfície”¹⁰³. É desse embate que não fugirão os construtivistas, cujas articulações entre espaço, indivíduo e política terão inúmeros desdobramentos e no seio das experiências (neo)concretas no Brasil e além, como nas pesquisas topológicas de Cildo Meireles, o qual, “devido ao fato de ter chegado a um ponto de estrangulamento da abordagem do espaço euclidiano (retas, áreas, perspectivas, distâncias), [concluiu] que o prosseguimento de um espaço, agora topológico, teria que acontecer com elementos imateriais (...)”¹⁰⁴ – donde a importância de *Malhas da liberdade* e suas diferentes versões.



A primeira versão – após a experiência com fios de cobre no atelier do artista –, datada de 1976, foi executada por um pescador, aludindo a uma rede de pesca: “estava no Maranhão e solicitei a um senhor que fizesse uma rede desta maneira: sempre cada pedaço cortando dois ao meio, amarrado a dois, e ele mesmo cortado ao meio por outro. Quer dizer, uma rede que não pesca nada, toda aberta”¹⁰⁵.

¹⁰⁰ KAHVWEILER, Daniel-Henry. *A ascensão do cubismo* (1915). In: CHIPPE, H. B.. Teorias da Arte Moderna. São Paulo: Martins Fontes Editora, 1998. p. 260.

¹⁰¹ ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 306.

¹⁰² FOSTER, Hal; KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yve-Alain; BUCHLOCH, Benjamin H. D.. *Art since 1900*. Londres: Thames & Hudson, 2004. p. 82.

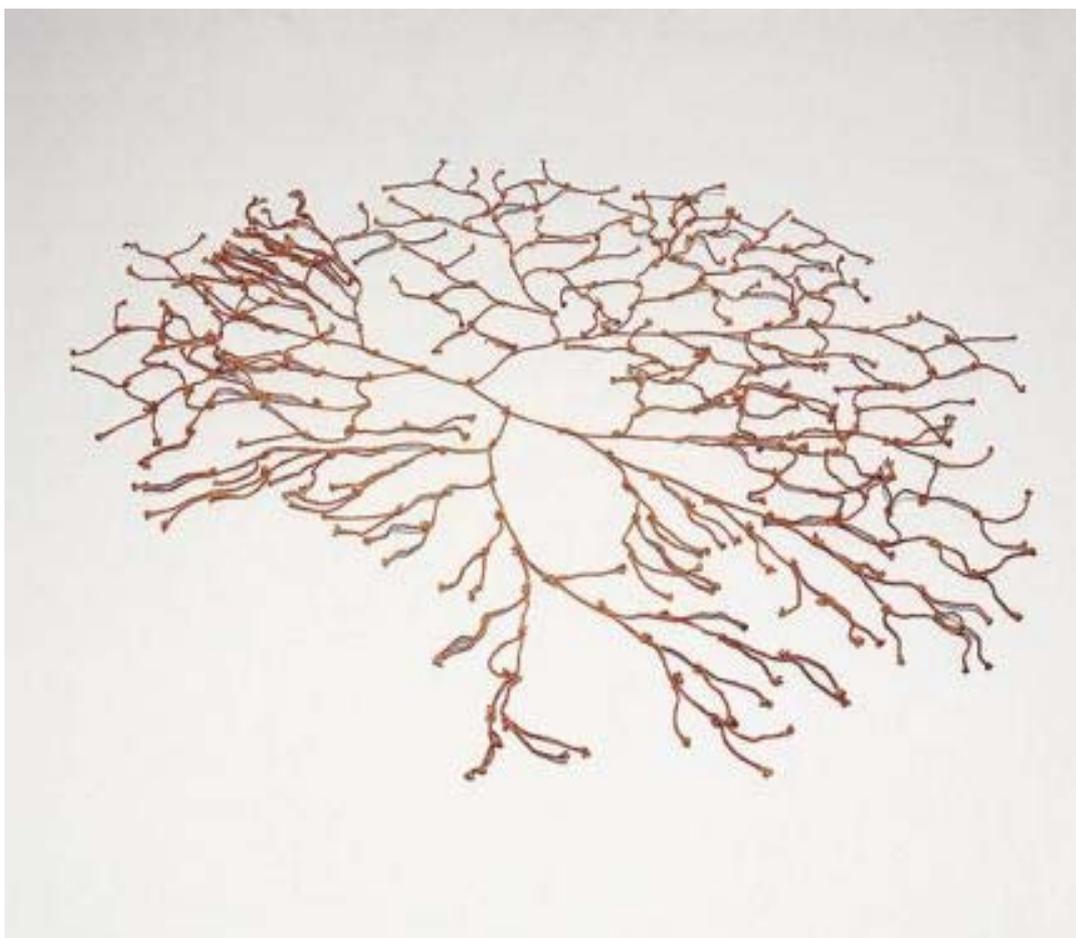
¹⁰³ Ibidem. p. 148.

¹⁰⁴ Cildo Meireles em AULER, Hugo. *A arte nos caminhos da morte?* (1976) In: SCOVINO, Felipe (Org.). *Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009. p. 35.

¹⁰⁵ Cildo Meireles em *Malhas da liberdade – entrevista com Cildo Meireles*. Disponível em: <http://grabois.org.br/beta/cdm/revista.int.php?id_sessao=50&id_publicacao=166&id_indice=1211>. Acesso em: 20 jun. 2012.

Seguindo o mesmo princípio modular, o que surge é, contudo, uma rede cujos pontos de abertura confundem inclusive a própria lei de formação que lhe originara. À maleabilidade do algodão soma-se o caráter fissurado da malha, constituindo um corpo descentrado, calcado na continuidade da linha – esticando a malha a partir de qualquer um de seus pontos, faz-se uma linha. Como aponta o artista, na primeira versão de *Malhas da liberdade* fica evidente que a malha é “do ponto de vista da topologia, o chamado “seno zero”. Ela é da mesma natureza de uma esfera, por exemplo, que você puxando sem romper um fio, ela é um fio contínuo, na verdade”¹⁰⁶. Trata-se, assim, de uma experiência de descentramento espacial que reverbera numa experiência de temporalidade, como apontado por Ronaldo Brito quando avalia que, para compreender o trabalho, “seria preciso não começar”¹⁰⁷.

Figura 12 – Cildo Meireles. *Malhas da liberdade I*, 1976.



Fonte: HERKENHOFF, 2001. p. 100

¹⁰⁶ Cildo Meireles em entrevista à autora (março de 2013).

¹⁰⁷ BRITO, Ronaldo. Frequência imodulada (1978). In: *Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981

Explorando a dinâmica das bifurcações e do não-equilíbrio, *Malhas...* I performa uma temporalidade avizinhada à reinvenção do espaço-tempo da termodinâmica, que contradiz a outrora ilusão de que “todo evento é causado por um evento que o precede, de modo que se poderia prever ou explicar qualquer evento...”¹⁰⁸, premissa que sustenta a ideia de tempo reversível, capaz de retornar ao seu estado inicial. Havendo a cultura brasileira questionado a reversibilidade – “contra o mundo reversível e as ideias objetivadas. Cadaverizadas. O stop do pensamento que é dinâmico”¹⁰⁹ –, por sua vez, a cama de gato meireleana transformada em *Malhas da liberdade* anuncia, através do embate entre lei e liberdade, modelo matemático e matéria dinâmica, que há caminhos que, bifurcantes, terminam por constituir situações irreversíveis: “a existência de bifurcações confere um caráter histórico à evolução de um sistema: a história introduz-se, portanto, já nos sistemas mais simples”¹¹⁰. Enquanto, conforme a *constante de Feigenbaum*, o próprio modelo de *Malhas...* possibilita sua alteração através da duplicação, mais adiante, a participação da matéria, do espaço, do tempo e do espectador serão fundamentais para amplificar a potência entrópica – de liberdade – da lei inicialmente proposta, propiciando a constituição de novas situações/circunstâncias que, porque *dissipativas*, são menos previsíveis do que imaginamos: “O sistema escolhe, por assim dizer, um dos possíveis regimes de funcionamento longe do equilíbrio. O termo “escolha” significa que nada na descrição macroscópica permite privilegiar uma das soluções”¹¹¹. Noutra ordem, é essa experiência de deriva e contingência das bifurcações e escolhas que se dá no conto *O jardim das veredas que se bifurcam* (1941), de Jorge Luís Borges, também uma referência para Cildo Meireles. Na narrativa – a princípio, policial, mas logo revelada em questões existenciais –, é colocada a hipótese de um “tempo (no romance de Ts’ui Pen) que se bifurca perpetuamente para inumeráveis futuros”¹¹², transformando continuamente os

¹⁰⁸ POPPER, Karl. *L’univers irrésolu*. Plaidoyer por l’indéterminisme. Paris: Hermann, 1984. P. 15.

¹⁰⁹ Oswald de Andrade em Manifesto Antropófago (1928). In: ANDRADE, Oswald de. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 2011. p. 69.

¹¹⁰ PRIGOGINE, Ilya. *As leis do caos*. São Paulo: Unesp, 2002. p. 24

¹¹¹ PRIGOGINE, Ilya. *O fim das certezas: tempo, caos e as leis da natureza*. (com a colaboração de Isabelle Stengers); tradução de Roberto Leal Ferreira. 2. ed. São Paulo: Unesp, 2011. p. 73.

¹¹² “Me detuve, como es natural, en la frase: *Dejo a los varios porvenires (no a todos) mi jardín de senderos que se bifurcan...* era la novela *caótica*; la frase *varios porvenires (no a todos)* me sugirió la imagen de la *bifurcación* en la *tiempo*, no en el *espacio*. La relectura general de la obra confirmó esa teoría. En todas las ficciones, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas, *opta* por una y elimina las otras; en la del casi inextricable Ts’ui Pên, *opta*- simultáneamente- por todos. Crea, así, diversos porvenires, di versos tiempos, que también proliferan y se bifurcan... En la obra de Ts’ui res, diversos tiempos, que también proliferan y se bifurcan... En la obra de Ts’ui Pên, todos los *desenlaces* ocurren; cada uno es el punto de partida de otras *bifurcaciones*. “La explicación es obvia: El jardín de senderos que se bifurcan es una imagen incompleta, pero no falsa, del *universo* tal como lo concebía Ts’ui Pên. A diferencia de *Newton* y de *Schopenhauer*, su antepasado no

desfechos possíveis da narrativa: “Num deles sou seu inimigo”¹¹³. Na esteira de todas essas devorações (a leitura oswaldiana da irreversibilidade do tempo por meio da antropofagia, da hipótese borgeana da bifurcação dos possíveis futuros, das descobertas da termodinâmica em relação ao caos e da praga meireleana de uma insurgência do oeste através da cama de gato dos marcos de autoridade como Greenwich ou Tordesilhas), temos, mais adiante – e de modo especialmente revolucionário –, no campo das reconsiderações sobre a temporalidade, a recente contribuição da antropologia brasileira¹¹⁴.

Diante da tendência da arte (não da moderna, mas da atual) em culturalizar a antropofagia¹¹⁵, talvez a radical contribuição esteja em reposicionar o canibalismo para além dos dois devires comumente a ela atribuídos, o “tornar-se *outro*” e, mais superficialmente, o “tornar-se *um*”. Enquanto ronda – entre o *outro* e o *um* – uma espécie de fantasma hegeliano (algo como “tornar-se antítese” ou “síntese”), o argumento antropológico ecoa a crítica oswaldiana a essa dialética¹¹⁶ ao fazer ver que o complexo do canibalismo “permitia nem mais nem menos que a perpetuação da vingança. (...) O ódio mortal a ligar os inimigos era o sinal de sua mútua indispensabilidade; este simulacro de exocanibalismo consumia os indivíduos para que seus grupos mantivessem o que tinham de essencial: sua relação ao outro, a vingança como *conatus vital*”¹¹⁷.

Nesse sentido, matar, comer e vingar produziam menos um corpo-*outro* ou *único* do que *tempo*: “só quem está para matar e quem está para morrer é que está efetivamente *presente*, isto é, vivo”¹¹⁸. O complexo antropofágico produzia, assim, continuidade e, com ela, tempo histórico. Ao passo que constituía futuro (no qual já era sabido que o matador se tornaria vítima), impossibilitava também o assentamento das identidades ou dos poderes, visto que configurava, através do vínculo à tribo inimiga, uma relação de exterioridade que se tornava imanente à própria existência: “os inimigos eram também os guardiões da memória coletiva,

creía en un tiempo uniforme, absoluto. Creía en infinitas series de tiempos, en una red creciente y vertiginosa de tiempo divergentes, convergentes y paralelos. Recuerdo las palabras finales, repetidas en cada redacción como un mandamiento secreto: Así combatieron los héroes, tranquilo el admirable corazón, violenta la espada, resignados a *matar y a morir*”. Jorge Luis Borges em *O jardim das veredas que se bifurcam* (1941).

¹¹³ Jorge Luis Borges em *O jardim das veredas que se bifurcam* (1941).

¹¹⁴ Cf Eduardo Viveiros de Castro em *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

¹¹⁵ Conforme menção anteriormente colocada, acerca da vinda do *Abaporu* ao Brasil.

¹¹⁶ “A transformação permanente do Tabu em totem. Contra o mundo reversível e as ideias objetivadas. Cadaverizadas. O stop do pensamento que é dinâmico”. Oswald de Andrade em *Manifesto Antropófago* (1928). In: ANDRADE, Oswald de. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 2011. p. 69.

¹¹⁷ Eduardo Viveiros de Castro em *O mármore e a murta: sobre a inconstância da alma selvagem* (1993). In: CASTRO, Eduardo Viveiros de. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2011. p. 232-234.

¹¹⁸ Idem, op. cit, p. 238.

pois a memória do grupo (...) era a memória dos inimigos. (...) A guerra de vingança tupinambá era a manifestação de uma heteronomia primeira, o reconhecimento de que a heteronomia era a condição da autonomia”¹¹⁹. A vingança – complexo às vezes ocultado pela tantas vezes harmonizadora “culturalização da devoração” – era, assim, a “forma pura do tempo, a desdobrar-se entre os inimigos”¹²⁰.

A reconsideração da devoração contribui para reposicionarmos, por sua vez, algumas das leituras possíveis em relação ao modo de construção de *Malhas...* Assim como a Viveiros de Castro reconsidera a antropofagia numa chave de produção de tempo e não de satisfação de ausências – ou, ainda, ecoando o debate em torno do desejo em sua relação com a falta e/ou com o excesso, tal como discutido por Lacan e Deleuze & Guattari –, é possível compreender *Malhas da liberdade* sob a perspectiva de uma operação lacunar e, noutro sentido, de antieconomia, de acumulação. Para Cildo Meireles, sobretudo na II¹²¹ e III versões de *Malhas...* trata-se inicialmente de antieconomia, donde seu especial interesse pela geração de volume através da lógica de formação do trabalho.

O “não fechar a malha”, momento de bifurcação da mesma, é, nesse sentido, o ponto nevrálgico da operação do trabalho: ao invés de costurar, colar, soldar ou encaixar a terceira haste de volta na primeira, a lógica de *Malhas...* requisita que esse encontro não ocorra. Invés de fechar-se sobre si mesma, formando uma grade, a estrutura mantém sua terceira ponta conectada não ao ponto de origem de sua própria sequência, mas ao princípio de uma nova. Assim, o que seria o “fim” – a satisfação do desejo – apresenta-se como início, criando uma fissura que torna possível a continuidade do fluxo, a expansão das bifurcações.

Faz-se, dessa maneira, a transição do plano para o tridimensional. Na irreversibilidade gerada a partir da não conexão entre o fim e o princípio que, aparentemente, lhe originara, o sistema assume sua correlação com outros sistemas (a rede) e, nessa não-linearidade, produz um espaço topológico e uma temporalidade que discorda da reversibilidade – leia-se, equivalência – entre passado, presente e futuro. Por isso – assim como posto em trabalhos da mesma época, a exemplo de *A diferença entre o círculo e a bola é o peso* (1976) – sobretudo na III versão de

¹¹⁹ Idem, op. cit, p. 241.

¹²⁰ Idem, op. cit, p. 240.

¹²¹ A segunda versão (1976) havia sido projetada para realizar-se na Bienal de Paris daquele ano: “pensei em fazer uma segunda [sic] versão de *Malhas da liberdade*, que seria em papel e cola para que dessa forma as pessoas montassem. Eu forneceria a legenda do trabalho, que eram, em suma, as instruções. As pessoas reproduziriam aquela estrutura com papel. A instrução seria: “tome um módulo ou haste; faça com que essa haste intercepte duas outras idênticas a ela pelo meio e assim sucessivamente”. (...) Em suma, essa versão acabou não se realizando”. Cildo Meireles em SCOVINO, Felipe (Org.). *Arquivo contemporâneo*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009. p. 266.

Malhas..., a densidade é fator primordial: como correlação entre volume e massa (medida da inércia ou resistência de um corpo em ter seu movimento acelerado), ela será definidora da potência de entropia, bifurcação ou desobediência da estrutura diante de sua própria lei de formação. Quando mais densa, mais passível de fugir ao que lhe havia sido predeterminado, mais capaz de transformar inclusive a “si mesma”.

Figura 13 – Cildo Meireles. *Malhas da liberdade IV* (2008). Tate Modern (Londres), 2009



Fonte: Tate Modern, 2009

Por sua vez, enquanto a densidade – e, assim, a lógica antieconômica, de excesso e contaminação – é protagonista sobremaneira das versões I, II e III de *Malhas...*, certa presença de uma lógica da “falta” se apresenta na IV versão do trabalho. Executando versão similar àquela pensada, e nunca executada, para a Bienal de Paris de 1977¹²², a quarta versão de

¹²² “(...) Para a Bienal de Paris, em 1977, (...) pensei em fazer uma segunda versão de *Malhas da liberdade*, que seria em papel e cola para que dessa forma as pessoas montassem. Eu forneceria a legenda do trabalho, que eram, em suma, as instruções. As pessoas reproduziriam aquela estrutura com papel. A instrução seria: “tome um módulo ou haste; faça com que essa haste intercepte duas outras idênticas a ela pelo meio e assim sucessivamente”. (...) Em suma, essa versão acabou não se realizando.” Cildo Meireles em SCOVINO, Felipe (Org.). *Arquivo contemporâneo*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009. p. 266.

*Malhas da liberdade*¹²³ propunha o exercício coletivo de construção da malha a partir de estruturas de plástico que, seguindo a lógica de construção da obra, eram sempre interceptadas pelo seu centro sem que, todavia, chegassem a formar células que se fechassem¹²⁴. Segundo depoimento de Cildo, “a intenção era que as pessoas se juntassem umas às outras ao mesmo tempo, no mesmo espaço, na intenção de construir esta grande versão da peça”¹²⁵. Dessa forma, em sua quarta versão, *Malhas...* amplia sua inicial preocupação com as questões espaciais para, em consonância com as práticas artísticas atuais, “constituir modos de existência ou modelos de ação dentro da realidade existente, qualquer que seja a escala escolhida pelo artista”, “aprendendo a habitar melhor o mundo”¹²⁶, transformação das intencionalidades políticas e sociais da arte percebida igualmente por Cildo Meireles.

Originalmente uma estrutura metálica que ilustrava um pensamento sobre a espacialidade, em sua mais recente versão, *Malhas...* incorpora uma lógica relacional e se torna não unicamente metafórica, mas também performativa, retomando a premissa meireliana de “não trabalhar com a metáfora da pólvora – trabalhar com a pólvora mesmo”¹²⁷ numa outra chave: colaborativa, horizontal, rizomática¹²⁸ e, a um só tempo, micro e macropolítica¹²⁹. Mais uma vez, a estratégia política de sua obra responde de modo distinto àqueles anteriores, atualizando-se face às presentes circunstâncias sociais, geopolíticas, estéticas etc – e institucionais¹³⁰, pois é preciso não perder de vista o fato de ter ocorrido na Tate Modern: “as utopias sociais e a esperança revolucionária deram lugar a microutopias cotidianas e a

¹²³ A IV versão de *Malhas da liberdade* (2009) foi realizada na Tate Modern, em Londres, por ocasião de retrospectiva do artista naquela instituição (entre 14 de outubro de 2008 e 11 de janeiro de 2009).

¹²⁴ Informações retiradas de vídeo documentário acerca da exposição do artista na Tate Modern, disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=yNz3ybrEe3I>>. Acesso em: 20 jun. 2012.

¹²⁵ Idem. [Tradução livre]

¹²⁶ BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009. p. 18.

¹²⁷ Cildo Meireles em MANUEL, Antonio. Ondas do corpo (1978). In: SCOVINO, Felipe (Org.). *Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009. p. 71

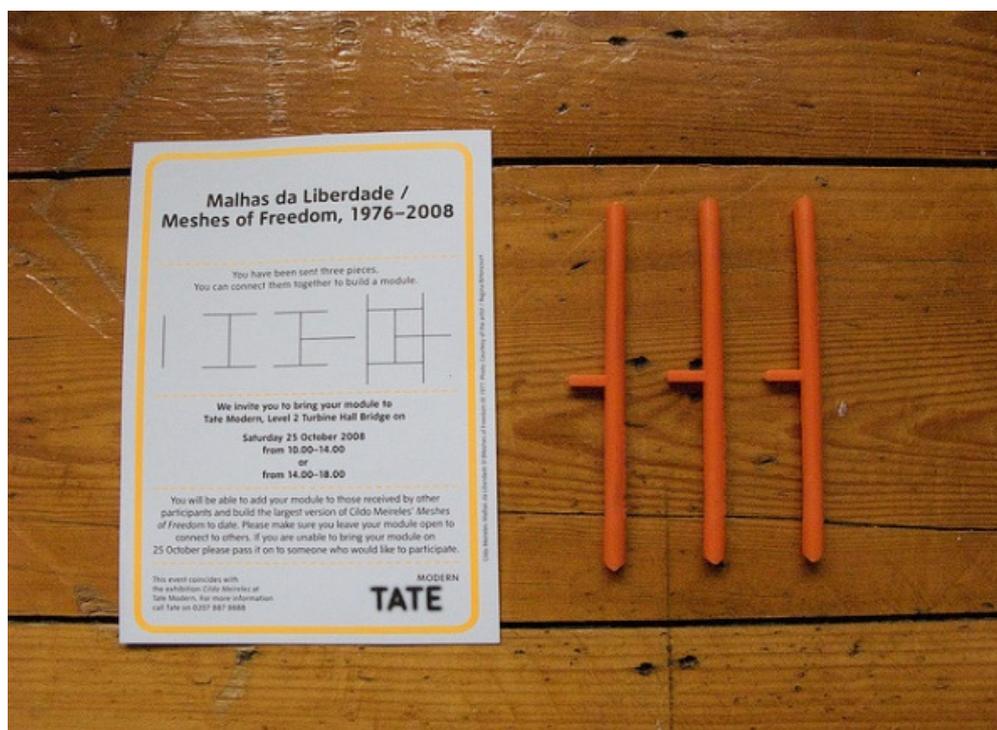
¹²⁸ Pode-se pensar a obra de Cildo Meireles – como alguns trabalhos específicos, como as *Inserções...*, *Malhas da liberdade* ou mesmo *Através* – a partir de um horizonte rizomático. Cf. GUATTARI, Felix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica*. Cartografias do desejo. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1996.

¹²⁹ GUATTARI, Felix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica*. Cartografias do desejo. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1996.

¹³⁰ Uma análise das implicações do processo institucionalização da obra de Cildo Meireles em suas concepções e estratégias políticas deve ser realizada no projeto aqui proposto. *Grosso modo*, ressalta-se já aqui que, para a realização de *Tiradentes: totem-monumento ao preso político* (1970), o artista recebeu “carta assinada pelo presidente da Hidrominas, autorizando-o a realizar trabalhos (...). Esse apoio oficial iria estimular mais ainda a radicalidade dos trabalhos. Afinal, como lembrou Luiz Alphonsus, “foi esta carta que permitiu aos artistas transgredir as regras” (MORAIS, 2001). Como aponta Danto (2006, p. 7), “o museu é causa, efeito e materialização das atitudes e práticas que definem o momento pós-histórico da arte”, e precisa, então, ser considerado na análise da mesma. Ademais, no contexto de uma reflexão sobre a relação de sua obra e a institucionalização deve caber, também, uma leitura da posição política que assume como artista-cidadão, a exemplo de sua recusa pública à participação na 27ª Bienal de São Paulo (2006) por motivos éticos e políticos.

estratégias miméticas: qualquer posição crítica “direta” contra a sociedade é inútil, se baseada na ilusão de uma marginalidade hoje impossível, até mesmo reacionária”, advoga Bourriaud a esse respeito¹³¹.

Figura 14 – Instruções de uso *Malhas da liberdade IV* (2008). Tate Modern (Londres), 2009



Fonte: Tate Modern, 2009

¹³¹ BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009. p. 43.

Figura 15 – Cildo Meireles. *Malhas da liberdade IV* (2008). Tate Modern (Londres), 2009



Fonte: Tate Modern, 2009

Figura 16 – Cildo Meireles. *Malhas da liberdade IV* (2008). Tate Modern (Londres), 2009



Fonte: Tate Modern, 2009

Figura 17 – Cildo Meireles. *Malhas da liberdade IV* (2008). Tate Modern (Londres), 2009.



Fonte: Tate Modern, 2009

Enquanto a III versão do trabalho, por exemplo, de algum modo sintetizava aspectos de sua obra dos anos 1960/70 – a reordenação/questionamento do espaço, a ideia de rede/circuito/malha, a estratégia da “inserção” (evidenciada no vidro que irrompe a estrutura metálica, analisado mais adiante) –, a IV versão levava adiante, em novos termos e com renovado protagonismo, um dos aspectos que mais havia se transformado (política e esteticamente) ao longo de sua trajetória: a participação. Dessa forma, a despeito de enfatizar não a densidade, mas o volume (“a maior versão já realizada”), na IV versão será o lugar do *outro* que salvaguardará a bifurcação da lógica inicial. Enquanto a matéria norteia as três primeiras versões, a alteridade será a chave da mais recente, no que ela se aproxima, por sua vez, ao contexto do debate então lançado a partir da Tate em torno da “altermodernidade” a qual, por sua vez, apresenta uma concepção de tempo significativamente diversa àquela pensada pela termodinâmica ou pela antropologia contemporâneas.

No *Altermodern Manifesto* (2009), proclamado a partir da Tate Britain (Londres), após linhas apologéticas à diversificação e negociação cultural global, o curador (e autor do manifesto) Nicolas Bourriaud deduz que o “artista se torna um ‘homo viator’, um protótipo do viajante

contemporâneo cuja passagem por entre signos e formatos refere-se a uma experiência contemporânea de mobilidade, viagem e transpassagem”¹³². Com seu *Manifesto*, na sequência dos pensamentos que exploram diversos horizontes conceituais para a condição plural das identidades culturais – como as ideias de mestiçagem, contaminação, crioulização, hibridismo, tradução, agenciamento e outros –, Bourriaud vai além da aposta numa “forma de arte” que se dá relacionalmente (como circunscreve sua *Estética Relacional*, 1998), para sugerir também um modo/método de produção da arte (“forma de trabalho”). Esse modelo produtivo, que o autor enxerga como uma “evolução”, se daria na “forma-viagem (...), materializando trajetórias mais do que destinações”; seria “um curso, um vaguear, em vez de um espaço-tempo fixo”, e estaria relacionado a “linhas de voo” e “programas de tradução”.

Buscando trazer à tona distinções entre “os trabalhos site-specific dos anos 1960” e aqueles atuais aos quais se refere, Bourriaud afirma serem estes últimos “time-specific” pois, “vagueando através da geografia bem como pela história”, “o artista traduz e transcodifica informação de um formato a outro”. Atribuindo a essa “forma de trabalho” um caráter de alteridade mais adequado do que as “identidades pós-modernas” ou a “linguagem abstrata e ocidentalizada do modernismo”, o autor parece colocar, sobre a informação e a comunicação, o protagonismo absoluto do processo de (re)conhecimento do *outro* a ponto de pensá-lo em termos de tempo (por onde “invisivelmente” circulariam os dados?), e não necessariamente de espaço (onde se daria, com mais ênfase, a experiência?). Seu destaque às questões temporais da “forma-viagem” de várias maneiras se associa à eficientização produtiva herdada da indústria, já há bastante tempo influente no campo da arte com seus muitos artistas de “studionotebooks” ou curadores que fazem “studionotebooks’ visits” por entre aviões, aeroportos e hotéis. Havendo diversas possibilidades de compreender o tempo no contexto da “rede” – vide as leituras possíveis de *Malhas...* a partir da perspectiva do *Manifesto altermoderno* ou, conforme antes mencionado, a partir da termodinâmica ou da antropologia –, quais as vinculações de certa forma-tempo-relacional ao contexto socioeconômico da globalização, por exemplo?

No contexto do capitalismo corporativo, como analisa Chin-Tao Wu em *Privatização da Cultura* (São Paulo: Boitempo, 2006), a arte “funciona como moeda de valor simbólico e material para as corporações e, de uma forma diferente, para os altos executivos nas democracias capitalistas ocidentais do fim do século XX”:

Atentas à sua posição simbólica na mente das pessoas (consumidores), as empresas usam as artes, carregadas de implicações sociais, como mais uma forma de

¹³² Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/altermodern/manifesto.shtm>>.

estratégia de propaganda ou de relações públicas, ou ainda, para usar o jargão da cultura corporativa, encontrar um “nicho de marketing” (...). É nesse espaço de interesses que a busca do capital cultural como meio para se atingir fins econômicos, ou a conversão de capital cultural em econômico, assume sua forma mais transparente e às vezes mais politicamente perniciosa¹³³.

Econômica e corporativamente implicada, parte significativa das práticas artísticas contemporâneas (sobretudo aquelas identificadas como “relacionais” dentro da perspectiva de Nicolas Bourriaud) desenvolveu-se, como problematiza Claire Bishop em seu ensaio *Antagonismo e Estética Relacional*¹³⁴, “como resposta direta à mudança da economia de bens a uma economia baseada em serviços”. Levando adiante o processo de desmaterialização da arte – perpetrado nos anos 1960/70 já com intenções de crítica institucional –, tais práticas substituem o tradicional fetiche e mais-valia sobre o objeto/bem de arte por outros, de caráter ligeiramente diverso, ainda que de estrutura semelhante dada à manutenção das lógicas fundantes do capitalismo. Propondo experiências, coletividades e processos de sociabilidade, os trabalhos “relacionais” desejam subverter a lógica do capital pelo suposto impedimento da apropriação individual do “lucro”, dada sua aparente não existência material (como *capital social*, teoricamente o “lucro” se dá somente *na relação*, no espaço do *entre* e não nas estruturas, enquanto os outros capitais (natural, humano, financeiro) podem ser facilmente apropriados individualmente).

Demandam, portanto, um mercado relativamente distinto, capaz de organizar-se sobre uma mais-valia simbólica, ainda que calcado sobre um sustento evidentemente usável (minério, petróleo, metalurgia, mercado financeiro, etc). A economia que tais trabalhos talvez demandem coincide, assim, com o mercado transnacional das grandes empresas, corporativamente organizadas e sedentas por enriquecer suas imagens sociais.

Ao lidar diretamente com o público, “democratizando” a experiência estética que outrora teria sido “hierárquica e impassível”, as práticas relacionais – e, em certo sentido, o modo de apresentação da IV versão de *Malhas da liberdade*, na Tate Modern – cumprem inevitavelmente, e mais diretamente, um papel de relações públicas. Identidade, imagem e opinião pública estão escancaradamente em jogo, e certa “estética relacional” parece caminhar na direção de conformar-se como uma espécie de “terceiro setor” da arte contemporânea.

¹³³ WU, Chin-Tao. *Privatização da cultura*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2006. p. 15.

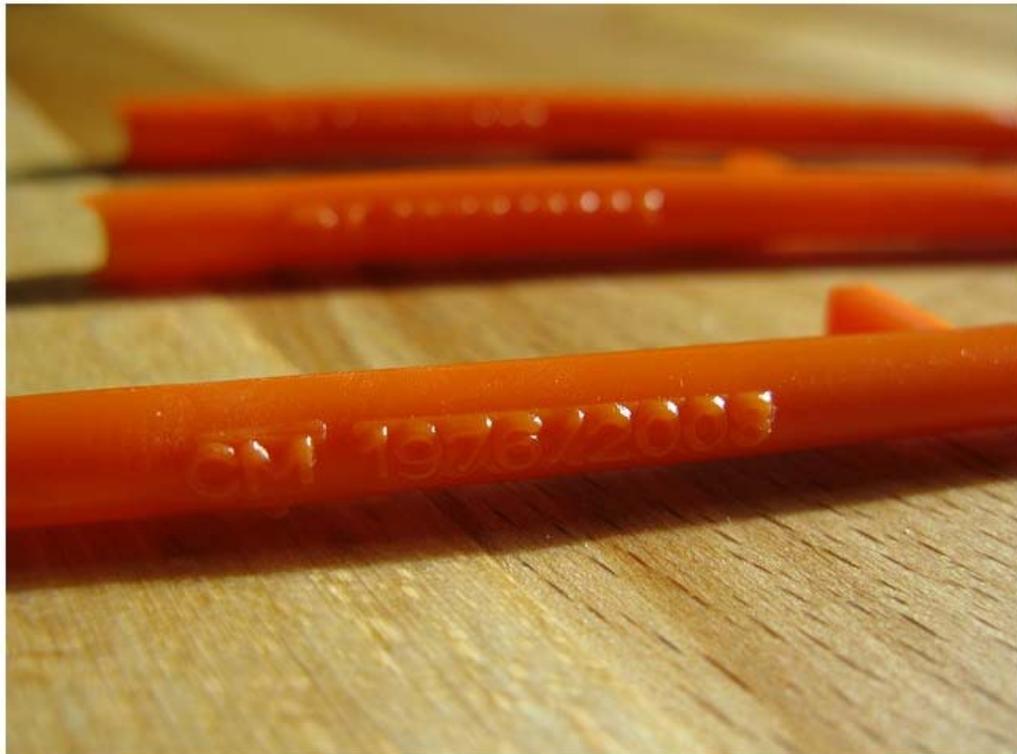
¹³⁴ BISHOP, Claire. *Relational aesthetics and antagonism*. Revista October, volume 110, 2004.

Figura 18 – Cildo Meireles. *Malhas da liberdade IV* (2008). Tate Modern (Londres), 2009.



Fonte: Tate Modern, 2009

Figura 19 – Cildo Meireles. *Malhas da liberdade IV* (2008) (detalhe). Tate Modern (Londres), 2009.



Fonte: Tate Modern, 2009

Tudo isso pode ser positivamente compreendido dentro de uma perspectiva século XXI de responsabilidade social, adotada também por alguns artistas e teóricos que almejam, para

continuar nas palavras de Bourriaud, “constituir modos de existência ou modelos de ação dentro da realidade existente”, “aprendendo a habitar melhor o mundo”. Se, quarenta anos atrás, a crítica (institucional, ou não) instaurada pela arte agia, em sua maioria, numa “lógica” contracultural continuamente explorada por artistas brasileiros, sobretudo nos anos de chumbo, a exemplo da impactante *Totem-tiradentes: monumento ao preso político* (1969), de Cildo Meireles.

Tiradentes..., ação realizada no dia 21 de abril de 1970, em Belo Horizonte, no contexto da “manifestação” *Do corpo à terra*, organizada por Frederico Morais no Palácio das Artes e no Parque Municipal da cidade, constituiu-se da queima de dez galinhas vivas – amarradas a um poste de 2,50m no topo do qual havia um termômetro clínico – durante o *vernissage* do evento:

(...) Desci uma rampa do prédio [do Palácio das Artes] durante a festa, fui até um terreno baldio, que continha restos de pedras da construção do Palácio, e queimei as galinhas. (...) Depois da ação, subi a rampa, e fiquei assistindo sozinho à queima. (...) O trabalho perguntava: não é uma hipocrisia você perguntar sobre queima de galinhas quando você está esquetejando jovens por causa de ideias e tentando cooptar um símbolo que, exatamente, morreu esquetejado pelo poder? Quer dizer, havia uma inversão de procedimentos. (...) A matéria-prima de *Tiradentes: totem-monumento ao preso político* é a morte.¹³⁵

(...) Era um momento em que os militares queriam recuperar a imagem desse preso, Joaquim José da Silva Xavier, como herói nacional. (...) Minha intenção era falar da hipocrisia da situação. Como artista, interess-me em trabalhar com a possibilidade de uma reflexão sobre a metáfora. O que é discurso se torna material. A vida se transforma em matéria-prima”¹³⁶.

Em plena ditadura militar, a ação de Meireles responde com radicalidade e violência à dramática situação política e social de então. Próxima a uma concepção de arte que prevê o “descondicionamento social” do indivíduo por meio do estranhamento, do choque etc – e que no Brasil informara, por exemplo, a *Experiência n. 2* de Flávio de Carvalho (1931), quando o artista caminhou na contramão de um cortejo católico em São Paulo –, e herdada, por sua vez, de algumas experiências vanguardistas européias com seu niilismo e caráter provocativo, *Tiradentes...* “naquele momento pareceu pertinente”¹³⁷ ao artista. Ao trauma da ditadura, Cildo Meireles reagiu também traumáticamente – “um trabalho que só poderia existir daquela forma, com aquele material. Uma relação escancarada, profundamente dolorida com o

¹³⁵ Cildo Meireles em *Memórias*. In: SCOVINO, Felipe (Org.). *Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009. p. 245.

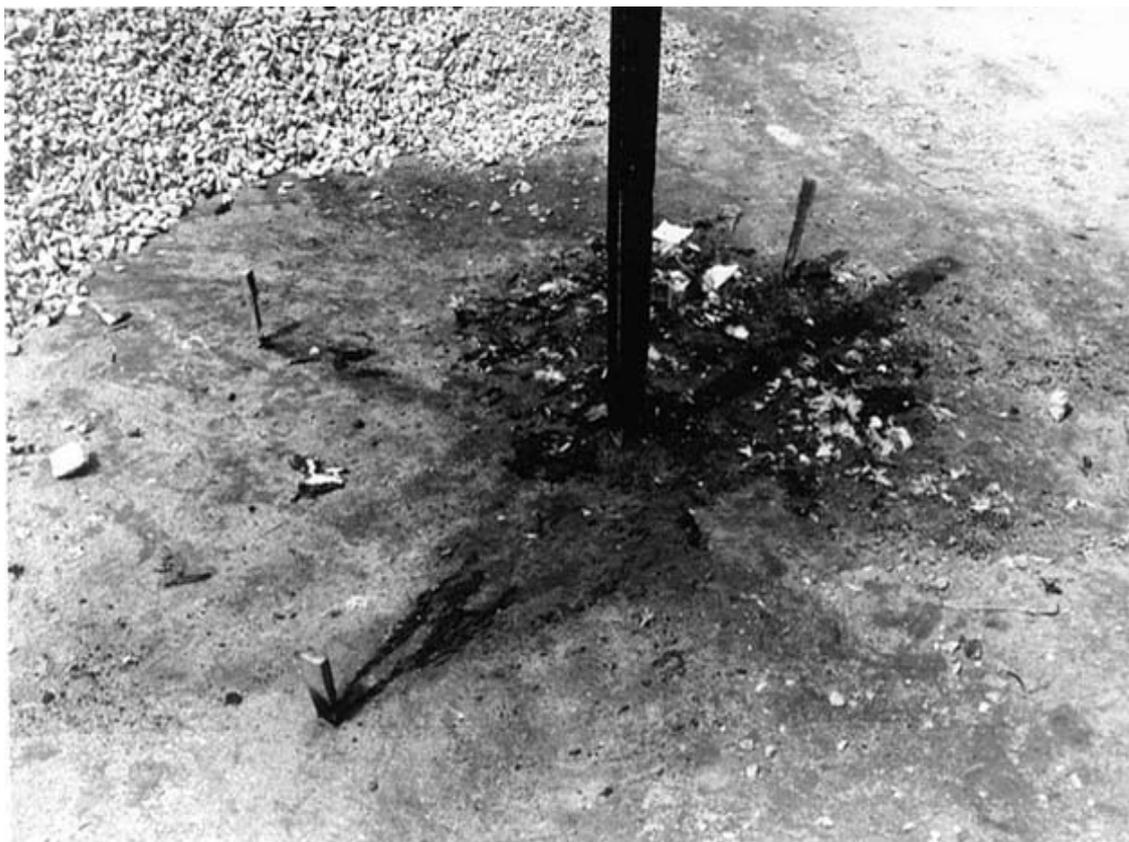
¹³⁶ Cildo Meireles apud ENGUITA, Nuria. *Lugares de divagação*. In: SCOVINO, Felipe (Org.). *Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.

¹³⁷ Idem.

tema”¹³⁸–, estratégia comum ao corpo de atitudes posteriormente compreendidas como da “Geração AI-5”¹³⁹, formada por indivíduos que

(...) impedidos de exercerem a cidadania plena pela participação política, podem desenvolver formas “reativas” de oposição à cultura autoritária que em vez de pô-la em xeque, simplesmente reproduzem-na em outra clave. A Geração AI-5 é um exemplo típico deste modo (...) de resistência à opressão.¹⁴⁰

Figura 20 – Cildo Meireles. *Tiradentes: totem-monumento ao preso político*, 1969



Fonte: Arquivo Cildo Meireles

Conhecida à época também como “geração tranca-ruas”¹⁴¹, esses “contra-artistas [Artur Barrio, Cildo Meireles, Antonio Manuel, Luiz Alphonsus] (...) deram uma resposta visceral aos acontecimentos, travando com o sistema das artes uma espécie de guerrilha artística”¹⁴².

¹³⁸ Cildo Meireles apud MORAIS, Frederico. *Algum desenho 1963-2005*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2005.

¹³⁹ MARTINS, Luciano. A geração AI-5. In: RIBEIRO, Darcy et al. *Ensaio de opinião*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. v. 2, p. 72-103.

¹⁴⁰ COSTA, Jurandir Freire. *Violência e psicanálise*. 3. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2003. p. 160.

¹⁴¹ Cf. BITTENCOURT, Francisco. A geração tranca-ruas. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 9 maio 1970.

¹⁴² MORAIS, Frederico. Retrato e auto-retrato da arte brasileira (1984). In: SEFFRIN, Silvana (Org.). *Frederico Morais*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

Imbuídos por um paradigma contracultural¹⁴³ que, em termos políticos, incentivava também o “florescer”, durante a ditadura, “dos primeiros ensaios de luta armada no País”¹⁴⁴, exercitavam uma arte política/política da arte que entendia o artista como

(...) uma espécie de guerrilheiro. A arte, uma forma de emboscada. Atuando imprevisivelmente, onde e quando é menos esperado, de maneira inusitada (pois tudo pode transformar-se, hoje, em instrumento de guerra ou de arte), o artista cria um estado permanente de tensão, uma expectativa constante. (...) A tarefa do artista-guerrilheiro é criar para o espectador (...) situações nebulosas, incomuns, indefinidas, provocando nele, mais do que estranhamento ou repulsa, o medo. E só diante do medo, quando todos os sentidos são mobilizados, há iniciativa, isto é, criação.¹⁴⁵

Todavia, além de uma abordagem notadamente traumática, a ideia de uma “arte guerrilheira” instaurava também estratégias distintas, mais descentradas e horizontais (ou seja, menos autoritárias), vizinhas, por sua vez, àquelas do situacionismo europeu. Nesse momento, na obra de Cildo Meireles, há um importante descolamento das concepções de poder e violência, para o qual já em 1968 chamava atenção Hannah Arendt. Na diferenciação que faz a teórica, enquanto a “forma extrema de violência [seria] Um contra Todos” (como em *Tiradentes: totem-monumento ao preso político*), a forma extrema de poder seria o “Todos contra Um”¹⁴⁶, horizonte de empoderamento individual e civil (face ao Estado, por exemplo), que atravessa as *Inserções em circuitos ideológicos* (1970)¹⁴⁷ propostas por Meireles, que então recria as próprias estratégias de sua obra; a estratégia se torna outra.

Com a retomada da ideia de participação tão cara à arte brasileira, a ideia de autoridade – “as *Inserções* dissolvem a noção de autoridade”¹⁴⁸ – abre espaço para a de alteridade: “O trabalho se caracterizava por ter introduzido a ideia de um corpo que não era exatamente o corpo das pessoas: havia o outro, como condição *sine qua non* para a concretização do trabalho”¹⁴⁹:

Na guerra convencional da arte, os participantes tinham posições bem definidas.

¹⁴³ “(...) A contracultura como um fenômeno histórico perene é caracterizado pela afirmação do poder individual de criar sua própria vida, mais do que aceitar os ditames das autoridades sociais e convenções circundantes, sejam elas dominantes ou subculturais”. (GOFFMAN e JOY, 2004, p. 49)

¹⁴⁴ SCHWARZ, Roberto. *Cultura e política 1964-1969 – alguns esquemas*. In idem: *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 89.

¹⁴⁵ MORAIS, Frederico. *Contra a arte afluyente, o corpo é o motor da obra*. Revista Vozes. Rio de Janeiro, jan/fev 1970.

¹⁴⁶ ARENDT, Hannah. *Sobre a violência*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010. p. 63.

¹⁴⁷ As *Inserções em circuitos ideológicos* consistem na proposta de gravar mensagens e informações (como exemplifica o artista com a pergunta “Quem matou Herzog?”) em produtos da sociedade e devolvê-los à circulação – no *Projeto Cédula*, sugere-se usar o papel-moeda; no *Projeto Coca-Cola*, as garrafas de vidro retornáveis do refrigerante.

¹⁴⁸ MEIRELES, Cildo. *Inserções em circuitos ideológicos 1970-1975*. 25 de abril de 1970. Revista Malasartes. Rio de Janeiro, novembro de 1975.

¹⁴⁹ Cildo Meireles em MANUEL, Antonio. *Ondas do corpo* (1978). In: SCOVINO, Felipe (Org.). *Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2009.

Existiam artistas, críticos e espectadores. (...) Na guerrilha artística, porém, todos são guerrilheiros e tomam iniciativas. O artista, (...) não sendo mais ele autor de obras, mas propositor de situações ou apropriador de objetos e eventos, não pode exercer continuamente seu controle. O artista é o que dá o tiro, mas a trajetória da bala lhe escapa. Propõe estruturas cujo desabrochar, contudo, depende da participação do espectador.¹⁵⁰

Não só no nosso país, como no mundo, artistas deixam de lado uma cultura do “antagonismo” (que remonta ao duopólio Estado x sociedade civil) para apostar numa cultura sinérgica – Estado + sociedade civil. O cooperativismo que então vai se consolidando como política de responsabilidade social, esforço coletivo pela estruturação de uma sociedade mais justa, é também argumento para fusões de grandes empresas, instituições de arte, artistas, curadores, etc – entre si e uns com os outros.

Nesse contexto de ansiedade pelo *outro* (consideremos igualmente o quanto tardou a chegar essa alteridade expandida), o indivíduo é visto não somente como ser interdependente mas, numa inclinação civil e cristã, também como cidadão cujo dever é “servir ao próximo”. Vários são os artistas que, literalizando concepções tal qual Flávio de Carvalho o fizera com a ideia de contramão, se põem então a oferecer serviços (aulas, auxílios, entretenimento, etc). O possível dilema entre “servir ou não servir” – já publicamente vivenciado entre o Bob Dylan da fase gospel com sua *You Gotta Serve Somebody* (1979) e John Lennon, que em resposta compôs a irônica *Serve Yourself* (1980) –, e que mantém a lógica dualista que ainda pauta cognição e cultura, parece ficar menos agudo quando “a serviço” da arte: o *outro* da sinergia econômica, visto como *cliente*, é na sinergia da arte demandado (e desejado) como *participante*. O modelo do servilismo enquanto clientelismo é pretensamente substituído pelo da participação – voluntária, sensível e cívica. E o ‘homo viator’, na condição daquele que viaja para conhecer (e agir a partir de) contextos e *outros*, parece ter mesmo que participar.

Não sem coincidências, será fora do Brasil – a convite da Tate Modern – que a versão participativa de *Malhas da liberdade* será criada. Amparada, ademais, pelo projeto educacional da instituição, a IV versão teria, para Cildo Meireles, um caráter menos vinculado ao lugar de obra de sua autoria, espécie de “neutralização” perpetrada por *Malhas...* que, dada sua variabilidade, teria ideologicamente certa “transparência”, pretensão que ecoava a “formulação básica do concretismo plástico brasileiro (...) da especificidade da arte enquanto processo de informação, sua irredutibilidade aos conteúdos ideológicos e a objetividade de seu modo de produção”^{151 152}, entrevistado na crença de “neutralidade” atribuída, por parte de

¹⁵⁰ MORAIS, Frederico. *Contra a arte afluyente, o corpo é o motor da obra*. Revista Vozes. Rio de Janeiro, jan/fev 1970.

¹⁵¹ BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro* (1975). Rio de

Cildo, à linguagem: “as *Inserções*... são um trabalho neutro, são muito mais sobre linguagem (...). Nada impedia que fossem usadas até no oposto do que eu pensava”¹⁵³.



Ideologicamente, a neutralidade¹⁵⁴ surge no contexto construtivo a partir de múltiplas motivações, das quais se destaca, talvez, a rejeição da “crença de que apenas a personalidade, o capricho e o humor do indivíduo (...) devem servir de valor e guia de uma criação”¹⁵⁵, com consequências imediatas na concepção de artista que, no construtivismo, substituíra a “concepção romântica e mítica do artista inspirado – o idealismo clássico – por outra empirista: a ideia do artista como produtor especializado, sem outras transcendências ou implicações”¹⁵⁶. Como sublinhara Ronaldo Brito, tal crença “impedia a compreensão rigorosa do seu significado nas sociedades capitalistas do século XX. Falhava de início em não perceber a posição da arte no conjunto do campo cultural e suas implicações ideológicas”¹⁵⁷. Obviamente, nos anos 1970, tal “ingenuidade construtiva” não se faz presente da mesma maneira. Ciente de que, por exemplo, *Inserções em circuitos ideológicos* “exprime um posicionamento político bem explícito” sobretudo por sua condição de “contrainformação”¹⁵⁸,

Janeiro: Funarte, 1985. p. 32

¹⁵² “As formas seriadas, repetidas de modo a configurar uma organização visual abstrata, são tomadas pela evidente necessidade de trabalhar com elementos discretos, material manipulável pela formalização matemática ao nível em que pretendiam operar os concretos. Não se tratava mais de fazer uma arte *formada* (o trabalho em torno da forma como objeto de pesquisa da intuição artística) mas sim uma arte *formalizada*, construída segundo um modelo objetivo, reproduzível por um processo técnico que prescindisse da participação de seu criador”. BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro* (1975). Rio de Janeiro: Funarte, 1985. p. 38-39.

¹⁵³ Cildo Meireles apud HERKENHOFF, Paulo. *Um gueto labiríntico: a obra de Cildo Meireles*. In: *Cildo Meireles*. Londres: Phaidon Press, 1999. p. 48.

¹⁵⁴ “Pois toda forma, e até mesmo toda linha, representa uma figura; Nenhuma forma é absolutamente neutra. Na verdade tudo deve ser relativo, mas, como precisamos de obras para tornar nossos conceitos compreensíveis, devemos manter esses termos. Entre as diferentes formas, podemos considerar neutras aquelas que não têm nem a complexidade nem as particularidades inerentes às formas naturais ou às formas abstratas em geral. Podemos chamar neutras àquelas que não despertam sentimentos ou ideias individuais. Sendo as formas geométricas uma abstração tão profunda da forma, quase sempre podemos considerá-las neutras (...)”MONDRIAN, Piet. *Arte Plástica e Arte Plástica Pura* (1937). In: CHIPP, H. B.. *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo: Martins Fontes Editora, 1998. p. 355.

¹⁵⁵ Naum Gabo apud RICKEY, George. *Construtivismo: origens e evolução* (1967). Tradução Regina de Barros Carvalho. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. p. 50.

¹⁵⁶ BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro* (1975). Rio de Janeiro: Funarte, 1985. p. 27.

¹⁵⁷ Idem.

¹⁵⁸ Cildo Meireles em OBRIST, Hans-Ulrich. *Da adversidade vivemos* (2001). In: SCOVINO, Felipe (Org.). *Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2009. p. 171.

Cildo não negará que o trabalho tem implicações políticas, mas não as reconhecerá na estrutura da obra, senão por seu eventual “conteúdo” (as inscrições que podem ser feitas nas garrafas e cédulas das *Inserções*):

embora ela tenha esses elementos de diálogo e neutralidade, nada impede que apareça um neonazista que faça uma versão fascista desse projeto. A neutralidade do projeto deriva de sua atitude, que está fundada em minha posição pessoal.¹⁵⁹

Fundamentalmente, para o artista, a proposição-estrutura da obra seria “neutra” dada a manutenção da “liberdade individual”¹⁶⁰ do participante diante do trabalho. Alegando ter “problemas com trabalhos de arte políticos, em que a ênfase está no discurso e [que] acabam se convertendo em algo panfletário”, Cildo Meireles buscará calcar seus trabalhos não em argumentos político-ideológicos, mas sobre as ideias de “eficácia social”, “comunicação imediata”¹⁶¹ e certo aspecto pedagógico, os quais, para o artista, evitariam um comprometimento ideológico em prol da neutralidade da linguagem:

a questão seria, assim, a necessidade de eficácia social e uma pertinência em relação à história do objeto de arte. Interessava-me a questão da linguagem. Porque esta é a condição *sine qua non* de qualquer objeto de arte, que seja discutido também em seus procedimentos de linguagem, não só de discursos.¹⁶²

Em seu entendimento da linguagem – e da arte – entrevê-se, portanto, a separação entre conteúdo e forma (neutralidade da obra x liberdade individual de seu conteúdo)¹⁶³, linha divisória que, a despeito da “cama de gato” tão evidente noutros aspectos, replica-se também como “salvaguarda” da neutralidade ideológica da arte visto que, para Cildo, o “sistema maior que gera as condições de existência de uma teoria e de uma prática artísticas é que determinará se essa produção vai se tornar política ou não”¹⁶⁴. Havendo apreendido a lição

¹⁵⁹ Cildo Meireles em *Gerardo Mosquera conversa com Cildo Meireles*. In: *Cildo Meireles*. Londres: Phaidon Press, 1999. p. 17.

¹⁶⁰ “As *Inserções em circuitos ideológicos* me interessavam como prática individual frente à hegemonia do poder. Queri a criar um mecanismo de expressão do sujeito frente à sociedade. (...) Um objeto com eficácia real, como uma alternativa à comunicação no interior da sociedade, no qual a liberdade individual se mantivesse e não fosse uma coisa discursiva”. Cildo Meireles em ENGUITA, Nuria. *Lugares de divagação*. In: SCOVINO, Felipe (Org.). Cildo Meireles. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009. p. 107.

¹⁶¹ “Se um objeto tem carga poética suficiente para ser considerado um objeto de arte, deveria ser compreendido por qualquer pessoa, ainda que ela não dispusesse de informação. Essa sedução do não-especialista me interessava. Por isso, tento fazer coisas que tenham esse grau de comunicação, de imediaticidade”. Cildo Meireles em ENGUITA, Nuria. *Lugares de divagação*. In: SCOVINO, Felipe (Org.). *Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009. p. 108.

¹⁶² Cildo Meireles em ENGUITA, Nuria. *Lugares de divagação*. In: SCOVINO, Felipe (Org.). *Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009. p. 107.

¹⁶³ É também dentro dessa concepção de arte, que em última instância conserva sua autonomia, que Cildo afirma que “a maior parte das coisas que fiz têm existência independente. E raros são *site specific*, pensados para um determinado local”. Cildo Meireles em BERG, Len. *Malhas da liberdade* (1997). In: SCOVINO, Felipe (Org.). *Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009. p. 133.

¹⁶⁴ Cildo Meireles em MANUEL, Antonio. *Ondas do corpo* (1978). In: SCOVINO, Felipe (Org.). *Cildo*

duchampiana da indeterminação da arte (em quaisquer uma de suas características, sobretudo a de sua própria “natureza de arte”), Cildo a converterá, todavia, numa acepção de *neutralidade* – radicalmente diversa da anarquia ontológica proposta por Marcel Duchamp que, como tal, pusera em xeque qualquer expectativa de uma “neutralidade possível”. Assim, ao direcionar a *indeterminação* política/ontológica da arte para o campo da neutralidade, Meireles revela sua vinculação construtiva, mormente por seu fundamento racionalista:

havia *algo* no Dadaísmo, por exemplo, que fazia parte da necessidade de escapar ao cerco da racionalidade ocidental. Seria, por assim dizer, o heterogêneo, o selvagem, o gratuito e o irracional que tinha paradoxalmente uma função ideológica evidente: a de significar uma posição crítica global frente ao sistema. (...) Difere radicalmente da utopia construtiva: esta última respeita, em linhas gerais, a utopia capitalista, o seu móvel é a racionalização e a humanização das relações sociais vigentes; a primeira está ligada confusamente a um projeto revolucionário, no mínimo a uma luta contra as estruturas de poder. (...) Para esses ingênuos racionalistas, cultura era principalmente um fator de progresso da civilização e não um espaço social onde ocorriam transformações ideológicas.¹⁶⁵

Ainda que, para Meireles, assim como para os construtivistas soviéticos, o artista tenha um papel na transformação social, tal comprometimento estava significativamente pautado pelas circunstâncias socioeconômicas do país. Se “não resta dúvida quanto à estreita ligação entre a penetração construtiva e o projeto desenvolvimentista brasileiro” e se, “nesse sentido, o concretismo e o neoconcretismo eram partes de uma mesma estratégia cultural”¹⁶⁶, a despeito da tentativa de afirmar a neutralidade ideológica da arte, uma visada crítica sobre os preceitos políticos exercitados pela produção brasileira às voltas com os princípios construtivos – no qual inclui-se, aqui, Cildo Meireles – poderá revelar com maior clareza o imbricamento entre “projeto nacional” e “projeto estético”.

Enquanto Cildo reconhecerá que “as artes plásticas, desde sua origem, foram a linguagem mais intrinsecamente comprometida com a própria estrutura burguesa”, por outro lado, verá nessa relação não somente um “fardo”, como também “um trunfo para se trabalhar em cima dessas contradições básicas”¹⁶⁷ e, diante desse contexto, talvez acreditando poder desvincular-se ideologicamente, optará por uma posição calcada no paradigma da “eficiência” (que, em última instância, encontra seu limite pragmático na ideia de “utopia”):

minha intenção na época era chegar a uma *fórmula* que pudesse ter *efeito* político; e creio que a peça [*Coca-cola*] *conseguiu*. Mas é praticamente impossível *concretizar*

Meireles. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2009. p. 71

¹⁶⁵ BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro* (1975). Rio de Janeiro: Funarte, 1985. p. 26.

¹⁶⁶ BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro* (1975). Rio de Janeiro: Funarte, 1985. p. 76.

¹⁶⁷ Cildo Meireles em MANUEL, Antonio. *Ondas do corpo* (1978). In: SCOVINO, Felipe (Org.). *Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2009. p. 56.

qualquer coisa em escala individual com esse trabalho. Na ocasião, estava muito contente com o projeto porque era *ao menos factível*, ainda que levantasse a questão da desproporção.¹⁶⁸

Esta qualidade inevitável [de que os trabalhos foram parar em museus (...), como qualquer outro] que não é só dos objetos de arte não invalida o *teor pragmático* daqueles trabalhos. Eu ainda hoje acho que eles poderiam *funcionar*. (...) Havia a *utopia* de que o trabalho de arte seria algo como um *transformador social*. Havia essa utopia e talvez sem ela eu não tivesse feito aquelas obras.¹⁶⁹

Muito de minha obra se ocupa da discussão do espaço da vida humana, o que é tão amplo e vago. O espaço, em suas várias manifestações, abrange arenas psicológicas, sociais, políticas, físicas e históricas. Em muitas obras isso está perfeitamente claro, como se eu tivesse trabalhando com a ervilha sob a pilha de colchões, como diz o provérbio. *Não importa realmente se ocorre ou não uma interação entre espaço utópico e espaço real*. Acho que há um aspecto quase alquímico: você também está sendo transformado pelo que faz. Muitas dessas transformações se dão num nível oculto, sutil.¹⁷⁰

Como aponta Roberto Schwarz ainda em 1969, tal posição é fundamentalmente – mesmo que de modo discreto – distinta daquela habitualmente compreendida como “revolucionária” por estar calcada em preocupações do campo da “sustentabilidade” do sistema (ou, nas palavras de Cildo Meireles, “eficácia”):

num país dependente mas desenvolvimentista, de capitalização fraca e governo empreendedor, toda iniciativa mais ousada se faz em contato com o Estado. Esta mediação dá perspectiva nacional (e paternalista) à vanguarda dos vários setores da iniciativa, cujos teóricos iriam encontrar os seus impasses fundamentais já na esfera do Estado, sob forma de limite imposto a ele pela pressão imperialista e em seguida pelo marco do capitalismo. Isto vale para o conjunto da atividade cultural (...). Em consequência, a tônica de sua crítica será o nacionalismo anti-imperialista, anticapitalista num segundo momento, sem que a isto corresponda um contato natural com os problemas da massa. Um marxismo especializado na *inviabilidade* do capitalismo, e não nos caminhos da revolução.¹⁷¹

A posição meireleana, optando por lidar – teoricamente, sem recalques ou anseios revolucionários – com tais contradições, diferirá também do evidente *voluntarismo político* da posição proposta pelos artistas envolvidos nos desdobramentos neoconcretos, para os quais

há atualmente no Brasil a *necessidade da tomada de posição* em relação a problemas políticos, sociais e éticos, necessidade essa que se acentua a cada dia e pede uma formulação urgente, sendo o ponto crucial da própria abordagem dos problemas no campo criativo: artes ditas plásticas, literaturas, etc.
(...) Tomam hoje uma importância decisiva e aparecem como um estímulo para os que vêm no *protesto e na completa reformulação político-social uma necessidade fundamental na nossa atualidade cultural*. O que [Ferreira] Gullar chama de

¹⁶⁸ Cildo Meireles em *Gerardo Mosquera conversa com Cildo Meireles*. In: *Cildo Meireles*. Londres: Phaidon Press, 1999. p. 12. [grifos da autora]

¹⁶⁹ Cildo Meireles em COUTINHO, Wilson. *O metro do experimentalista* (1995). In: SCOVINO, Felipe (Org.). *Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2009. p. 90-91. [grifos da autora]

¹⁷⁰ Cildo Meireles em *Gerardo Mosquera conversa com Cildo Meireles*. In: *Cildo Meireles*. Londres: Phaidon Press, 1999. p. 19-20. [grifos da autora]

¹⁷¹ SCHWARZ, Roberto. *Cultura e política, 1964-1969* (1969). In: SCHWARZ, Roberto. *Cultura e política*. São Paulo: Paz e Terra, 2009. p. 16. [grifos da autora]

participação é no fundo essa necessidade de uma participação total do poeta, do artista, do intelectual em geral, nos acontecimentos e nos problemas do mundo, conseqüentemente influenciando e modificando-os; um não virar as costas para o mundo para restringir-se a problemas estéticos, mas a necessidade de abandonar esse mundo com uma vontade e um pensamento realmente transformadores, nos planos ético-político-social.¹⁷²

respondendo, por sua vez, com a posição de que “o testemunho político era um posicionamento individual, de cidadão”¹⁷³:

minha participação em atos políticos era como cidadão e não como artista. Transferindo-me para o Rio de Janeiro, mantive o mesmo comportamento. Participava de eventos políticos como o enterro do estudante Edson Luís, assassinado pela ditadura, e a Passeata dos Cem Mil, enquanto realizava, em madeira, os três primeiros *Cantos*¹⁷⁴.

Nesse sentido, Cildo Meireles se posiciona, assim, para além do debate entre certo ímpeto de negação¹⁷⁵ e seu “oposto”, o desejo sinérgico e proativo de “propostas positivas” e “crentes”, marcando um ponto de ruptura com o dilema político que, décadas atrás, ainda perturbava os artistas em sua opção pela ideia de uma arte baseada em propostas capazes de transformar a sociedade, como confessava Lygia Clark:

Se eu fosse mais jovem, faria política. Sinto-me por demais à vontade. Integrada demais. Antes, os artistas eram marginalizados. Hoje, nós, propositores, estamos muito bem colocados no mundo. Conseguimos sobreviver – apenas propondo. Há um lugar para nós na sociedade. (...) às vezes me pergunto se não estamos um pouco domesticados. Isso me chateia...¹⁷⁶

¹⁷² OITICICA, Hélio. *Esquema geral da nova objetividade*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1967. Disponível em <http://tropicalia.uol.com.br/site/internas/leituras_gg_objetividade1.php>. Acesso em: 20 jun. 2012. [grifos da autora]

¹⁷³ Cildo Meireles em TEJO, Cristiana. *A arte tem que seduzir* (2002). In: SCOVINO, Felipe (Org.). *Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2009. p. 188.

¹⁷⁴ Cildo Meireles em MORAIS, Frederico. *Linguagem material* (2008). In: SCOVINO, Felipe (Org.). *Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2009. p. 218.

¹⁷⁵ Estratégia comum ao corpo de atitudes posteriormente compreendidas como da “Geração AI-5”, formada por indivíduos que “(...) impedidos de exercerem a cidadania plena pela participação política, podem desenvolver formas “reativas” de oposição à cultura autoritária que em vez de pô-la em xeque, simplesmente reproduzem-na em outra clave. A Geração AI-5 é um exemplo típico deste modo (...) de resistência à opressão.” (COSTA, 1984, p. 160). Conhecida à época também como “geração tranca-ruas” (BITTENCOURT, 1970), esses “contra-artistas [Artur Barrio, Cildo Meireles, Antonio Manuel, Luiz Alphonsus] (...) deram uma resposta visceral aos acontecimentos, travando com o sistema das artes uma espécie de guerrilha artística” (MORAIS, 1984). Imbuídos por um paradigma contracultural que, em termos políticos, incentivava também o “florescer”, durante a ditadura, “dos primeiros ensaios de luta armada no País” (SCHWARZ, 1971), exercitavam uma arte política/política da arte que entendia o artista como “(...) uma espécie de guerrilheiro. A arte, uma forma de emboscada. Atuando imprevisivelmente, onde e quando é menos esperado, de maneira inusitada (pois tudo pode transformar-se, hoje, em instrumento de guerra ou de arte), o artista cria um estado permanente de tensão, uma expectativa constante. (...) A tarefa do artista-guerrilheiro é criar para o espectador (...) situações nebulosas, incomuns, indefinidas, provocando nele, mais do que estranhamento ou repulsa, o medo. E só diante do medo, quando todos os sentidos são mobilizados, há iniciativa, isto é, criação”. (MORAIS, 1970).

¹⁷⁶ CLARK, Lygia. *Estamos domesticados?* (1968) Disponível em: http://www.lygiaclark.org.br/arquivo_detPT.asp?idarquivo=29

Dentre as “questões” partilhadas em largo alcance entre a arte e as demais esferas da vida (especialmente, a política) está, sem dúvida, e talvez disparada em primeiro lugar, a “questão social”. Se, no contexto dos debates artísticos, ela vem em torno da indagação de se “pode a arte interferir ou transformar a realidade social?” no “mundo”, ou seja, no campo do agenciamento explícito das forças políticas, culturais e econômicas, não podendo mais haver o subterfúgio da possibilidade (no caso, não podendo negar-se que se *pode*, sim, evidentemente, “transformar a realidade”), a “questão social” coloca-se eminentemente no âmbito dos meios: ou seja, “*como* transformar a realidade social?”.

É patente que, no campo da arte brasileiro, o século XXI esteja testemunhando uma atualização – e difusão – de preocupações políticas e críticas que, desde a abertura política nacional da década de 1980, pareciam arrefecidas em prol de outros interesses. Se, genericamente, as décadas de 1980 e 1990 foram marcadas, no Brasil (e internacionalmente), pela expansão do mercado de arte e por um processo de adensamento de sua institucionalização¹⁷⁷, a virada para os anos 2000 parece enfatizar, por sua vez, uma reflexão generalizada acerca das implicações sociais, políticas e estéticas das atuais circunstâncias da produção artística e, de modo geral, da sociedade, no contexto de uma economia globalizada. No Brasil, esse movimento se efetiva em diversos âmbitos. Torna-se mais evidente, contudo – e, talvez, paradoxalmente –, entre os “circuitos alternativos da arte” (os coletivos, grupos, espaços independentes e outras formas de agenciamento artístico não institucional em instâncias variadas – produção, crítica, difusão, e mesmo mercado) e os grandes eventos institucionalizados da arte contemporânea, como as Bienais de São Paulo.

Como não se via desde os anos 1960/1970, os anos 2000 trazem consigo a proliferação de coletividades de intenções marcadamente políticas – com pressupostos e práticas variados (atuando entre o ativismo social e a arte¹⁷⁸) –, bem como permitem vislumbrar a incorporação

¹⁷⁷ “Nos quinze anos que vão do início dos anos 1980 até meados dos 1990, houve uma extraordinária ampliação do nosso meio de arte, fenômeno que acompanhou um crescimento ocorrido em plano global. Ao lado do surgimento de um grande contingente de novos artistas em várias capitais brasileiras e não só no eixo Rio-São Paulo, e respectivo aumento da produção, verificou-se também o adensamento da reflexão sobre arte, com novos críticos e espaços para o debate de ideias, dentro e fora das instituições. Assinale-se, por fim, a consolidação e criação de novos espaços de difusão sob a forma de museus, centros culturais e galerias comerciais, contribuindo para o aumento de visibilidade pública da produção”. FARIAS, Agnaldo. *Anos 80/90: um retrato em 3x4 a cores*. In: *Modernos, pós-modernos, etc.* São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2009. p. 63.

¹⁷⁸ “Um estudo cuidadoso sobre os atuais desdobramentos da arte contemporânea no campo político deve, necessariamente, considerar a atuação dos coletivos de arte e suas afinidades com as recentes mobilizações sociais”. MESQUITA, André. *Arte-ativismo: interferência, coletivismo e transversalidade*. In: *Cidade sem nome*. Junho de 2006. Disponível em <<http://www.cidadesemnome.org.br/artigos/2006-2-arteativismo1.pdf>>. Acesso em: 20 jun. 2012. p. 1.

de tais intencionalidades por instituições diversas (que as exercem por meio de suas programações e estratégias de atuação), evidenciando um processo de aproximação espaço-temporal entre a produção de arte e sua institucionalização que apresenta velocidades e interdependências jamais experimentadas no país.

Não à toa, as três últimas edições da Bienal Internacional de Artes de São Paulo pressupunham, em seus projetos curatoriais, modelos sinérgicos de convivência entre arte, sociedade e política (entenda-se também: artistas, público e instituições), como evidenciado já nos títulos escolhidos: *Como viver junto* (27ª Bienal de São Paulo, 2006); *Em vivo contato* (28ª Bienal de São Paulo, 2008) e *Há sempre um copo de mar para um homem navegar* (29ª Bienal de São Paulo, 2010).

Contudo, não sem ironia, enquanto a arte questiona-se se *pode* ser um agente transformador, a economia, a cultura e a subjetividade políticas respondem à pergunta do *como* valendo-se, cada vez mais, da própria arte. Assim, o talvez cinismo da situação está no fato de que, no estado atual das coisas – leia-se: no seio do neoliberalismo –, aparentemente a arte foge à sua força de transformação ao restringir-se a um lugar de impotência diante da economia e da política (“se eu fosse mais jovem, faria política”) enquanto, por sua vez, a economia e a política escapam às suas responsabilidades nevrálgicas ao tentar repassar à arte e à cultura o poder da “verdadeira transformação”.

O impasse resvala, assim, por todos os lados, numa questão de ordem moral, ponto-chave e em ebulição nos dias de hoje: enquanto os grandes instituidores – governos e corporações – da ordem mundial apostam numa “reforma moral” do indivíduo e da sociedade, sem a qual não se poderia efetivamente “mudar o mundo”, algumas práticas das artes visuais parecem preferir lavar as mãos do lugar protagonista e estratégico que a subjetividade, talvez hoje mais do que nunca, pode ocupar diante das pulsões realmente transformadoras (para não dizer *revolucionárias*) do social. Se o discurso instituído apregoa (no que a expansão do terceiro setor é emblemática) uma transformação moral da sociedade e convoca a cultura e a arte para engajarem-se nessa “tarefa” de “mudar o indivíduo para depois mudar a sociedade”, parece mesmo que é aí, onde da arte se espera uma postura colaborativa na direção de “construir um mundo melhor”, que a prática artística poderia “trair” tais expectativas e, ao invés de reificar a ideologia dominante do tipo *Faça Parte* ou *Criança Esperança*, traçar horizontes para uma subjetividade eminentemente libertária.

Ainda que a transmutação do problema da pobreza em “questão social” obscureça, nesta eufemização, uma série de responsabilidades do Estado diante da lógica de distribuição do

capital, por outro lado dá a ver a complexidade de camadas que a circunscrevem e que demandam, portanto, um envolvimento mais complexo do que uma estanque posição de ser “contra” a situação. Se os anos 1970 já haviam superado a separação entre o artista e militante, conformando a arte numa “ordem totalmente distinta da ação pedagógica e/ou doutrinária de conscientização e transmissão de conteúdos ideológicos próprios”¹⁷⁹ à militância política, na perspectiva atual, parece-me que o “x” da questão situa-se menos no que diferenciaria a prática política da arte da prática política “da política” (a militância), e mais, noutro sentido, no que diferenciaria as escolhas políticas da arte das estratégias sociais e políticas, por exemplo, das grandes corporações.

O fato é que, a partir dos anos 1990 e, em especial, com a virada do século XXI, a “questão social” tornou-se um território intensamente habitado também pela sociedade civil, empresariado e terceiro setor, extrapolando a dimensão de ‘problema social’ para tornar-se, claramente, um campo – simbólico, de disputa, de trabalho e, estrategicamente, de colaboração. No contexto neoliberal, a sinergia público-privado alcança uma complexidade inédita na história social, econômica, política e cultural. Testemunhamos a ‘ofensiva neoliberal’ – que, almejando o livre mercado, dedica-se à minimização dos poderes do Estado – somar-se à reprodução de um discurso tecnicista e pragmático (que, alegando ser o Estado uma máquina incapacitada para lidar com as múltiplas dimensões da rede econômica global, aposta na “solução” da parceria público-privada numa lógica de terceirização) que pode caminhar na arriscada direção da desresponsabilização do Estado. Assim, é cada vez maior o número de ONGs, OSCIPs, etc., que surgem sustentadas ou incentivadas pelo Estado e por empresas para, nessa parceria, cumprir um papel diante da “questão social”. Mas que papéis são esses?

À crise mundial tem equivalido um conjunto de ações que, sem propor “soluções” para os problemas sociais decorrentes, investem, todavia, em projetos pontuais que indicam um recente processo de refilantropização do social. Do Estado ao terceiro setor, o que se percebe é o crescimento de iniciativas que não se propõem a um debate de caráter sistêmico sobre a “questão social”, mas, inversamente, pregam que a transformação ampliada do social decorrerá da mudança individual, da conscientização¹⁸⁰ de cada cidadão. Uma reforma moral.

¹⁷⁹ ROLNIK, Suely. *Desentranhando futuros*. In: FREIRE, Cristina; LONGONI, Ana (Org.). *Conceitualismos do Sul*. São Paulo: Annablume; USP-MAC; AECID, 2009.

¹⁸⁰ A conscientização pregada pelo terceiro setor se diferencia da “tomada de consciência” conforme historicamente utilizada pela política de esquerda no Brasil, hoje equivalendo sobremaneira à adaptação do modo de vida dos indivíduos às demandas sociais e da cidadania, numa inclinação marcadamente moralista.

A cidadania deixa de ser uma questão de Estado para tornar-se, paulatinamente, uma postura de cada indivíduo – sintoma desse curioso (e perverso) processo é o fato de, por exemplo, haver no Brasil diversos prêmios de *Prefeito Cidadão*. A concepção de cidadania passa, agora, cada vez mais por uma dimensão participativa diante da “vida social” que, de modo geral, é traduzida e fomentada nos termos de uma *cultura do voluntariado*: “A “cultura da crise”, ou seja, a ideia de que todos estão sendo penalizados com a crise e que a saída desta requer, além de sacrifícios, ajuda mútua, é terreno fértil para a expansão da atividade voluntária que aparece, neste momento, como a principal saída para a resolução dos “problemas sociais” tão acirrados diante da conjuntura da crise”¹⁸¹.

Assim, o trabalho voluntário explode no cenário brasileiro tendo, como líderes, os empresários e seus braços sociais. Retomando valores cristãos (como o “amor ao próximo”), essas corporações e o terceiro setor pregam que, a partir da dissipação das distinções entre as classes sociais, será possível “humanizar o sistema econômico”¹⁸². Essa “pedagogia psicossocial”¹⁸³ massivamente lança as bases para sustentar uma sociabilidade apaziguadora no cerne de uma economia neoliberal cada vez mais violenta e injusta. Ao passo que as corporações se transnacionalizam e criam suas próprias normas globais de funcionamento (vide a Organização Mundial do Comércio, OMC) e, neste encaixo, crescem as desigualdades sociais, vertiginosamente expande-se a cultura do voluntariado, numa espécie de evangelização promovida pelo capital¹⁸⁴.

Nesse horizonte, enquanto a arte contemporânea se volta ao *outro*, às comunidades, ao cotidiano, propondo interfaces de participação, voluntariado – e, às vezes, inclusive de consenso –, também milhares de empresas “coincidentalmente” cultivam a “responsabilidade social”¹⁸⁵. Partindo de intencionalidades e histórias distintas, economia e arte hoje se encontram na “questão social” e, mais do que noutros momentos em que isso ocorreu,

¹⁸¹ BONFIM, Paula. *A “cultura do voluntariado” no Brasil: determinações econômicas e ideopolíticas na atualidade*. São Paulo: Cortez, 2010. Coleção questões de nossa época; v. 5. p. 15.

¹⁸² VILLELA, Milú apud BONFIM, Paula. *A “cultura do voluntariado” no Brasil: determinações econômicas e ideopolíticas na atualidade*. São Paulo: Cortez, 2010. Coleção questões de nossa época; v. 5. p. 47.

¹⁸³ NETTO, José Paulo. *Capitalismo monopolista e serviço social*. 2 ed. São Paulo: Cortez, 1996.

¹⁸⁴ “O terceiro setor tem de ser engajado, como nos anos 60 e 70, quando havia um comprometimento político. Agora é a hora da militância social”. VILLELA, Milú. *Voluntariado precisa crescer mais entre jovens, diz Milú Villela*. Folha de São Paulo, São Paulo, 24 jan. 2002. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/dinheiro/ult91u59566.shtml>.

¹⁸⁵ “O empresariado brasileiro começou a perceber sua responsabilidade na solução dos problemas sociais e a reconhecer que o apoio a projetos sociais e de voluntariado gera um grande retorno tanto na imagem corporativa quanto na motivação de suas equipes”. VILLELA, Milú. *Entrevista para o portal Responsabilidadesocial.com*, em 7 de jun. 2003. Disponível em: <http://www.responsabilidadesocial.com/article/article_view.php?id=128>.

atualmente comungam não apenas preocupações ou intencionalidades, mas, o que fica cada vez mais evidente, também métodos. Formas de trabalho e parcerias que fazem crescentemente equivaler as “práticas sociais” da arte àquelas do terceiro setor, transformando arte em cultura e, essa cultura, numa das forças que corroboram na construção de uma sociabilidade que sustente a esquizofrenia do capitalismo atual.

Assim, será cada vez maior o número de artistas que, embasados numa concepção “relacional” de arte, transformarão suas práticas em verdadeiras relações públicas das instituições às quais, em parceria, acabam por servir. Será cada vez maior o número de trabalhos que, diante de uma realidade difícil, optarão por promover “zonas autônomas” baseadas menos em estratégias de resistência e subversão, e mais em formas de escape. Será cada vez maior o número de iniciativas de caráter filantrópico ou assistencial na arte. Será cada vez maior o número de obras que, explorando o multiculturalismo ou a antropofagia, proporão modelos alienantes de sociedade, afirmando a necessidade de construção de um consenso interclasses e, assim, tantas vezes naturalizando a história ou a economia. Será cada vez maior o número de artistas que, acreditando não poder intervir nas regras do mundo, a ele adicionam suas próprias regras, apostando numa contribuição para a ordem pública, num “empoderamento do sujeito”, ou revivendo a ideia de autonomia da arte. Será cada vez maior o número de artistas dedicados a “fazer o bem” ou propiciar situações de prazer ou alívio¹⁸⁶.

De modo geral – e mais complexa e ambivalentemente do que a simplificação que acabo de realizar –, muitos são os esforços recentes, na arte contemporânea, de avivamento de utopias antes esmaecidas pelo pensamento histórico. E são muitas as utopias. Fiquemos atentos, todavia, àquelas que enviezadamente retomam o projeto burguês de sermos, como chama atenção Martha Rosler, “nossos próprios chefes”, “de onde [vem] o desejo legítimo de controle de nossas próprias vidas, que é achatado, transmutado em um desejo de possuir nosso próprio negócio – ou, fracassando nesse ponto, deseja construir uma vida ‘privada’ em oposição ao mundo lá fora”¹⁸⁷. Não seria essa uma ideologia individualista envolvida na transformação das estratégias políticas da arte brasileira, sobretudo no modo como ressignificam a ideia de participação?:

Em lugar da rebeldia, o que existe hoje é um cinismo honesto em relação à

¹⁸⁶ “O melhor passatempo é fazer o bem”, dizia William Penn, um dos primeiros filantropos do mundo e dos homens mais ricos do século XVIII, a quem também é atribuída a frase “Deixe os outros pensarem que governam, e eles serão governados”.

¹⁸⁷ ROSLER, Martha. *To argue for a video of representation. To argue for a vídeo against the mythology of everyday life* (1977). In: JOHNSTONE, Stephen (Org.). *The Everyday*. Londres: Whitechapel Ventures Limited, 2008. p. 52. [Tradução livre da autora]

sociedade capitalista e à valorização do indivíduo. Isso em arte é bastante claro. A arte abre as portas da percepção, nem faz mais a consciência como se acreditava. Ela é encarada como investimento e pronto, o que pode ser bom para estimular algumas individualidades artísticas... O individualismo como posição ideológica é o que está sendo colocado pelas novas gerações. Estamos num período de pós-ideologia¹⁸⁸.

A questão deve ser colocada, todavia, para além da moral. O que interessa é suscitar um olhar para o que há de ideológico em trabalhos que, como as diversas versões de *Malhas da liberdade*, afirmam a linguagem como um campo de “neutralidade ideológica”: o que há de ideológico, genericamente, no conjunto dos experimentos relacionais que, assumindo uma postura moral e proativa diante da realidade, às vezes terminam por, contraditoriamente, dissimular *ideologia* em *idealismo*? Para o que há de ideológico, portanto, na prática utopista dos agentes do campo da arte?

O processo de institucionalização da arte, que hoje passa – no Brasil – em grande parte pelo terceiro setor (instituições e projetos culturais financiados via Lei Rouanet e similares) ou por algumas instituições públicas orientadas por lógicas igualmente sinérgicas entre o público e o privado, parece deixar ainda mais difícil esse que, acredito, é um dos pontos críticos e fundamentais da arte pensada a partir do hoje. Se, ao que parece, não conseguimos vislumbrar possibilidades de existência para além desse campo instituído da arte, de que modo então fazemos parte dele? Insistindo na utopia de que seja possível atuar de forma crítica dentro desse sistema, ponho em dúvida, contudo, a concepção lugar-comum de que, findas as possibilidades de uma posição “contrária ou revolucionária” diante do mesmo, a solução então seria assumir, consensualmente, o projeto neoliberal e sinérgico do *agir junto*. Ainda que o “viver junto” seja talvez o grande aspirato de todo projeto civilizatório e que seja também horizonte para uma sociabilidade libertária, não podemos perder de vista como, atualmente, essa utopia tem sido partilhada não só entre os produtores simbólicos do campo da arte como, também, massiva e muito competentemente, pelos produtores simbólicos da economia e da política¹⁸⁹. O que nos indicaria tal “coincidência”?

¹⁸⁸ Cildo Meireles em ROELS, Reynaldo; SANTOS, Joaquim Ferreira (Org.). *A arte do AI-5 hoje*. In: FERREIRA, Glória (Org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006. p. 184.

¹⁸⁹ “A economia não rege o país. Achamos que sem educação não podemos chegar à economia. As empresas vêm respondendo bem aos projetos sociais e, mesmo em situação difícil, sabem a importância dessas iniciativas”. VILLELA, Milú. *Voluntariado precisa crescer mais entre jovens, diz Milú Villela*. Folha de São Paulo, São Paulo, 24 jan. 2002. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/dinheiro/ult91u59566.shtml>.

Figura 21 – Presidenta Dilma Rousseff e casal Obama posam ao lado de *Abaporu* (1928), de Tarsila do Amaral, na exposição Mulheres, artistas e brasileiras. 19 de março de 2011.



Fonte: Folha de São Paulo, 2011

Não à toa a presidente Dilma Rousseff trouxe o ícone da antropofagia brasileira, a pintura *Abaporu* (1928), de Tarsila do Amaral, de volta ao Brasil¹⁹⁰ para receber Barack Obama. *Abaporu* foi exibida no Palácio do Planalto – e pessoalmente apresentada a Obama pela presidenta – enquanto esta pediu ao norte-americano apoio político à candidatura do Brasil a um assento permanente no Conselho de Segurança da ONU, baseando-se em argumentos de que “não nos move o interesse menor da ocupação burocrática de espaços de representação” e justificando que a candidatura advém, portanto, da prática cultural do Brasil: “nossos valores: tolerância, diálogo, flexibilidade”, “princípio inscrito (...) na nossa história, na própria natureza do povo brasileiro”¹⁹¹. É em consonância com uma versão popularizada e midiaticizada da antropofagia, integrada – junto com culturas como a de uma “participação proativa” ou do voluntariado – à política de uma sinergia público-privada presente em quase

¹⁹⁰ Desde 1995 a pintura pertence à coleção do argentino Eduardo Constantini, integrando a exposição permanente do acervo do Museu de Arte Latinoamericana de Buenos Aires.

¹⁹¹ ROUSSEFF, Dilma. Discurso de posse presidencial, datado de 01/01/2011. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/poder/853564-leia-integra-do-discurso-de-posse-de-dilma-rousseff-no-congresso.shtml>>. Acesso em: 20 jun. 2012.

todas as dimensões da governabilidade, que Dilma proporá a Obama “uma construção que queremos *juntos realizar*”.¹⁹² Que projeto transnacional é esse? Qual tem sido o papel da arte em todo esse processo? Nesse contexto, qual tem sido o papel da ideia de “participação” da arte brasileira? Como *Malhas da liberdade* integra esse processo?



Assim, a despeito de afirmar que “como artista, tenho o seguinte projeto: retomar uma discussão sobre as bases ideológicas que representam a realidade brasileira”¹⁹³, Cildo Meireles não verá, como parte dos “princípios” constitutivos de sua obra, a obrigação de ser, ela mesma, uma instância ideologicamente comprometida com a crítica ideológica, donde deriva sua crença de uma arte “ideologicamente neutra”, ainda que passível de ser politizada à sua revelia¹⁹⁴. Na compreensão de uma obra como *Malhas da liberdade*, por exemplo, o artista enfatizará seus aspectos espaciais e matemáticos sem, todavia, pretender neles perceber implicações ideológicas. Para Cildo, apesar de sua estranheza, *Malhas...* “é o que é”, “simples, claro”¹⁹⁵.

Por sua vez, para Marilena Chauí, “o discurso ideológico é aquele que pretende coincidir com as coisas, anular a diferença entre o pensar, o dizer e o ser e, destarte, engendrar uma lógica da identificação que unifique o pensamento, linguagem e realidade”¹⁹⁶. Pauta-se, assim, na construção de uma ideia de transparência, contexto no qual as coisas seriam o que “são, dizem ser e pensam ser”, sem contradições entre tais instâncias – algo como o “é o que é”, “simples, claro”. Sendo a arte uma forma de representação (mesmo quando desvinculada do “representacional”) e, a ideologia, uma “forma específica do imaginário social moderno, (...) maneira necessária pela qual os agentes sociais representam para si mesmos o *aparecer* social, econômico e político, de tal sorte que essa aparência (...), por ser o modo imediato e abstrato

¹⁹² ROUSSEFF, Dilma. Discurso de recepção ao president Barack Obama, datado de 20/03/2011. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/impresso,integra-do-discurso-de-dilma-rousseff-na-recepcao-a-barack-obama,694534,0.htm>>. [grifos da autora]

¹⁹³ Cildo Meireles em BRITO, Ronaldo. Um sutil ato de malabarismo (1975). In: SCOVINO, Felipe (Org.). *Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2009. p. 29.

¹⁹⁴ “(...) Reafirmo que minhas obras não sendo, na origem, políticas, podem se tornar políticas em determinadas circunstâncias ou momentos. O que independe de minha vontade”. Cildo Meireles em MORAIS, Frederico. *Linguagem material* (2008). In: SCOVINO, Felipe (Org.). *Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2009. p. 224.

¹⁹⁵ Cildo Meireles em BERG, Len. *Malhas da liberdade* (1997). In: SCOVINO, Felipe (Org.). *Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2009. p. 126.

¹⁹⁶ CHAUI, Marilena. *Cultura e democracia: o discurso competente e outras falas*. São Paulo: Cortez, 1997. p. 15.

do processo histórico, é o ocultamento ou a dissimulação do real”¹⁹⁷, pode-se entrever que, por entre o discurso de “neutralidade ideológica” da obra de Cildo Meireles há, “paradoxalmente”, ideologia.

Enquanto obras como *Espaços virtuais: cantos*, *Volumes virtuais* ou *Ocupações* buscavam “romper a concepção de espaço estabelecida”, *Malhas da liberdade* instaura, ela própria, uma – ou melhor, devido às várias versões da obra, mais de uma – concepção espacial. Se nas obras anteriores Cildo percorria um caminho próximo àquele da colocação de *Quadrado preto sobre fundo branco* na mostra *0.10* – explorando a ideia de estranhamento por meio da desordenação da habitual lógica de concepção/ocupação do espaço –, por sua vez, *Malhas da liberdade*, fundamentando-se em princípios matemáticos, propunha um espaço que previa, já em sua organização inicial, algum *protoprincípio* “desordenador” – amplamente variável de acordo com as versões executadas, como discutido adiante. Dessa maneira, pressupondo a contradição já em sua concepção inaugural (“espaço ilógico, ambíguo, e inexplicável”¹⁹⁸), o foco espacial da obra não estava no “estranhamento do espaço tradicional” mas, inversamente, no protagonismo – cuja “originalidade” é, inclusive, em certo momento, sugerida pelo artista¹⁹⁹ – de sua *lógica organizacional*.

Tal transformação de ênfases é emblemática das implicações políticas da obra. Enquanto “a ideologia dispõe (...) de um recurso para ocultar [a] presença total ou quase total do Estado na sociedade civil: o discurso da Organização”²⁰⁰, este discurso tem sido crescentemente utilizado pela arte para, à sua maneira, “ocultar a presença” de suas implicações (ou, ainda, motivações) ideológicas. Em linhas gerais, seria essa a estratégia de Cildo Meireles para neutralizar ideologicamente suas proposições políticas: partindo do pressuposto de que “a esquerda política carecia de *estrutura e organização*. Havia um sentimento, talvez uma ilusão, de que podíamos resistir, mas faltava articulação”²⁰¹, optará por “justificar” sua prática artística sobre a ideia de propostas/estruturas que visem a “eficácia social”, mesmo que “num

¹⁹⁷ Idem.

¹⁹⁸ MEIRELES, Cildo. *Malhas da liberdade – entrevista com Cildo Meireles*. Disponível em: <http://grabois.org.br/beta/cdm/revista.int.php?id_sessao=50&id_publicacao=166&id_indice=1211>. Acesso em: 20 jun. 2012.

¹⁹⁹ “Se isso não tiver sido feito antes por alguém, é o meu trabalho mais importante”. Cildo Meireles em *Malhas da liberdade – entrevista com Cildo Meireles*. Disponível em: <http://grabois.org.br/beta/cdm/revista.int.php?id_sessao=50&id_publicacao=166&id_indice=1211>. Acesso em: 20 jun. 2012.

²⁰⁰ CHAUI, Marilena. *Cultura e democracia: o discurso competente e outras falas*. São Paulo: Cortez, 1997. p. 20.

²⁰¹ Cildo Meireles em *Gerardo Mosquera conversa com Cildo Meireles*. In: *Cildo Meireles*. Londres: Phaidon Press, 1999. p. 15. [grifos da autora]

espaço utópico”²⁰². Reproduz, assim, a lógica do discurso ideológico, que “não se inspira em ideias e valores, mas na suposta realidade dos fatos e na suposta eficácia dos meios da ação”²⁰³.

Mais adiante, ressalta-se que, apesar do discurso burguês – onde assumidamente situa-se o pensamento de Cildo Meireles²⁰⁴ – ser historicamente legislador, ético e pedagógico,

com o fenômeno da burocratização e da organização, a ideologia deixou de ser discurso legislador, ético e pedagógico fundado na transcendência das ideias e dos valores, para converter-se em discurso anônimo e impessoal, fundado na pura racionalidade de fatos racionais. Não deixou de ser legislador, ético e pedagógico, mas deixou de fundar-se em essências e valores, como deixou de ser proferido do alto para fundar-se no racional inscrito no mundo e proferir-se ocultando o lugar de onde é pronunciado. Ganhou nova cara: tornou-se discurso neutro da cientificidade ou do conhecimento.²⁰⁵

Consequentemente, o caráter igualmente burguês e pedagógico²⁰⁶ herdado do pensamento construtivo é também recolocado na prática pedagógica da arte contemporânea²⁰⁷, passando a assumir dimensões coletivistas, participativas e relacionais – processo de transformação que se evidencia na reedição de *Malhas da liberdade*, levada a cabo por Cildo Meireles (especialmente evidente entre as versões III e IV). É visando pensar criticamente a aparente “neutralidade ideológica” meireleana que, atentando mais para os *modos de dizer* do que *para o que se diz*, tais versões de *Malhas...* serão pensadas levando em consideração também suas implicações político-ideológicas, afinal, Cildo está ciente de que “na época de economias multinacionais, de empresas transideológicas, é preciso rever a própria noção de ideologia”²⁰⁸,

²⁰² “Não importa realmente se ocorre ou não uma interação entre espaço utópico e espaço real. Acho que há um aspecto quase alquímico: você também está sendo transformado pelo que faz. Muitas dessas transformações se dão num nível oculto, sutil”. Cildo Meireles em *Gerardo Mosquera conversa com Cildo Meireles*. In: *Cildo Meireles*. Londres: Phaidon Press, 1999. p. 19-20.

²⁰³ CHAUI, Marilena. *Cultura e democracia: o discurso competente e outras falas*. São Paulo: Cortez, 1997. p. 23.

²⁰⁴ “Acho que as artes plásticas foram sempre muito comprometidas com a Revolução Burguesa”. Cildo Meireles em MORAIS, Frederico. *O artista, como o garimpeiro, vive de procurar aquilo que não perdeu* (1977). In: SCOVINO, Felipe (Org.). *Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009. p. 47.

²⁰⁵ CHAUI, Marilena. *Cultura e democracia: o discurso competente e outras falas*. São Paulo: Cortez, 1997. p. 22-23.

²⁰⁶ “(...) A sua intervenção é de natureza didática, como todas as forças liberais, acreditam na Educação com e maiúsculo – o seu esforço mais constante é no sentido de estetizar o ambiente social, educar esteticamente as massas. Imediatamente o seu surgimento, esses movimentos assumiam mesmo um caráter quase messiânico: traziam a nova ordem plástica adequada à nova harmonia social. (...) Não é difícil imaginá-los, enfim, como representantes estéticos da utopia capitalista, conselho cultural de um sólido e liberal governo social democrata”. BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro* (1975). Rio de Janeiro: Funarte, 1985. p. 15-16.

²⁰⁷ Cf. *Curating and the educational turn*, edited by Paul O’Neil and Mick Wilson. Open Editions/de Appel, 2010. Essa discussão é levada adiante no capítulo 2 desta dissertação.

²⁰⁸ Cildo Meireles em MORAIS, Frederico. *O artista, como o garimpeiro, vive de procurar aquilo que não*

o que, no campo da arte, passa por continuamente colocar em perspectiva nossas autojustificações, mesmo que nos “acusem de realizar um trabalho hermético”²⁰⁹.



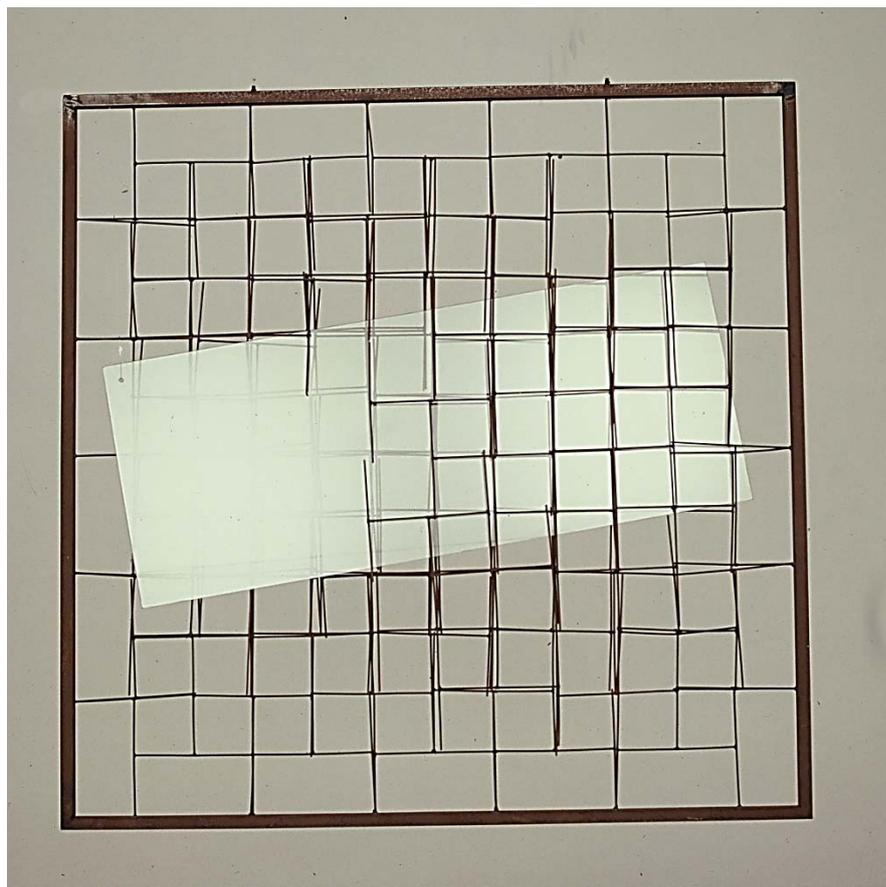
O hermetismo da III versão de *Malhas da liberdade* opõe-se contundentemente à aparente transparência de sua lógica organizacional como, mais adiante, à estrutura pedagógico-participativa da IV versão da obra. Ainda que constituída a partir do mesmo princípio estruturador da primeira versão, a obra em ferro incorpora um elemento inesperado – placa de vidro – e, também por sua dimensão, peso e densidade, performa uma presença espacial que a aproxima da ideia de *estranhamento* conforme mencionada na análise da montagem da obra ícone de Kasimir Malevich na exposição *0.10*. Se “a maneira pela qual a sociedade é pensada resulta na maneira pela qual se admite a racionalidade de suas formas de organização”²¹⁰, essa versão de *Malhas...* criticamente percorre o caminho contrário: ao inserir um elemento “irracional” – que, sobremaneira, revela o que há de liberdade na lei, de passagem na grade – na racionalidade organizacional proposta (o modelo construtivo de *Malhas da liberdade*), termina por suscitar um modo diverso de “pensar a sociedade”.

perdeu (1977). In: SCOVINO, Felipe (Org.). *Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009. p. 46.

²⁰⁹ Idem.

²¹⁰ CHAUI, Marilena. *Cultura e democracia: o discurso competente e outras falas*. São Paulo: Cortez, 1997. p. 46.

Figura 22 – Cildo Meireles. *Malhas da liberdade III*, 1976.



Fonte: Arquivo Cildo Meireles

Tendo em vista os momentos disruptivos dessa racionalidade organizacional, Marilena Chauí indaga: o que “acontecerá [quando] essas racionalidades parciais não se articularem harmoniosamente umas com as outras e o todo começar a se mostrar problemático?”, advertindo que, para “tais momentos, a ideologia possui uma ideia que aparentemente admitirá o problema e, simultaneamente, poderá dissimulá-lo: a ideia de *crise* (...), imaginada, então, como um movimento da irracionalidade que invade a racionalidade, gera desordem e caos e precisa ser conjurada para que a racionalidade anterior, ou outra nova, seja restaurada”²¹¹. Assim, a autora dialeticamente sublinha a tendência sistêmica de, visando a conservação de sua “estrutura”, adaptar – amenizar – as incongruências surgidas²¹²,

²¹¹ Idem.

²¹² De acordo com Humberto Maturana, para a manutenção de sua identidade, todo sistema tende à *conservação de sua organização*, ou seja: num sistema social, por exemplo, seus membros hão de buscar sempre a permanência de suas características básicas, dadas pelas relações estabelecidas entre seus componentes, de modo a não permitir que o sistema se desintegre. Por isso dizemos, também, que todo sistema tende à *conservação de sua adaptação*, uma vez que se esforça por manter a congruência estrutural entre seu ambiente (meio) e seus componentes (seres vivos). Assim, *grosso modo*, percebe-se que todo sistema tende a se adaptar – através da

especialmente identificada ao estágio atual do capitalismo, com sua impressionante flexibilidade. Enquanto, para a autora, “a noção de crise permite representar a sociedade como invadida por contradições e, simultaneamente, tomá-las como um acidente, como um desarranjo (...) provocado por enganos, voluntários ou involuntários, dos agentes sociais, ou por mau funcionamento de certas partes do todo”²¹³, é possível ir além dessa interpretação “de crise” ao pensar, na III versão de *Malhas da liberdade*, a ambígua simultaneidade dessas duas forças: o princípio organizacional e suas contradições.

Figura 23 – Cildo Meireles. *Malhas da liberdade III* (detalhes), 1976



Fonte: Arquivo Cildo Meireles

Enquanto a crítica deste país conserva o débito de uma análise do pensamento antropófago brasileiro enquanto inventivo dissenso diante de parte da filosofia construtiva europeia a ele contemporânea, tomemos Oswald de Andrade em seu alerta crítico ao racionalismo: “somos concretistas. As ideias tomam conta, reagem, queimam gente nas praças públicas.

expulsão ou da inclusão – às transformações de seus membros, buscando conservar, a partir de contínua reestruturação, sua integridade. Cf. MATURANA, Humberto. *Biologia do fenômeno social*. In: GRACIANO, Miriam; MAGRO, Cristina; VAZ, Nelson (Org.). *A ontologia da realidade*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1997. p. 195-209.

²¹³ CHAUI, Marilena. *Cultura e democracia: o discurso competente e outras falas*. São Paulo: Cortez, 1997. p. 46.

Suprimamos as ideias e outras paralisias. Pelos roteiros. Acreditar nos sinais, acreditar nos instrumentos e nas estrelas”²¹⁴. Materialisticamente, advogava a “concretude” contra a metafísica; fenomenologicamente, não alienava a experiência sensível de seu materialismo, diverso daquele marxista. A seu modo também antropófago, e a despeito da análise prioritariamente teórica das últimas páginas, Cildo Meireles incorpora, em parte de sua obra, concretude similar.

Ainda que amplamente conceitual – do que a estrutura organizacional de *Malhas da liberdade* é exemplo –, o trabalho do artista carrega também a preocupação de “redefinir o espaço (...) pelo contato muscular, pela consciência corporal”²¹⁵, experiência que teria o fundamental poder de reordenar concepções *a priori*, abrindo espaço, nas ordenações, para o dissenso, a ambiguidade, a surpresa. Nesse sentido, o artista afirmaria, numa crítica à “teoria da ideologia” em sua pretensa onipotência, que “a realidade menos a representação da realidade igual ao peso”²¹⁶. À imediata relação entre representação-ideologia-realidade, o artista inserirá um elemento de mediação: a concretude, o peso, a experiência, o inesperado, o entrópico, o acidental. Se, para Gabo, antes do construtivismo, o espaço teria sido preterido à massa²¹⁷, por outro lado, para Cildo, o peso, “característica mais marcante do fato escultórico (...), tem sido quase que sistematicamente escamoteada (...), ignorada em benefício do que representava a massa”²¹⁸. Dessa forma, visando contribuir para a superação dessa negligência histórica, em diversos momentos a obra meireleana explorará uma densidade física e conceitual:

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

²¹⁴ ANDRADE, Oswald. *Manifesto Antropófago* (1928). In: A utopia antropofágica. Obras completas de Oswald de Andrade. 4 ed. São Paulo, Globo, 2011. p. 73.

²¹⁵ Cildo Meireles em *Gerardo Mosquera conversa com Cildo Meireles*. In: *Cildo Meireles*. Londres: Phaidon Press, 1999. p. 24.

²¹⁶ Frase que acompanha o texto de *A diferença entre o círculo e a esfera é o peso* no catálogo ENGUITA, Nuria; TODOLI, Vicente (Org.). *Cildo Meireles*. Valencia: IVAN, Centro del Carme, 2005.

²¹⁷ “Até agora, os escultores preferiram a massa, negligenciando, ou dando muito pouca atenção, a um componente tão importante da massa como é o espaço... Consideramos o espaço como um elemento escultórico absoluto, liberado de qualquer volume fechado, e o representamos a partir de seu interior, com suas propriedades específicas”. GABO, Naum apud RICHKEY, George. *Construtivismo: origens e evolução* (1967). Tradução Regina de Barros Carvalho. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. p. 47.

²¹⁸ Cildo Meireles em *Entrevista a Antonio Manuel* (1975). In: *Cildo Meireles*. Londres: Phaidon Press, 1999. p. 122.

concentrado, mesmo que essa simplicidade seja mera aparência.²¹⁹

Emblemática é, nesse sentido, a III versão de *Malhas da liberdade*. A edição metálica de *Malhas...* é a única versão da obra que contradiz explicitamente – ainda que “hermeticamente” – seu pressuposto de organização²²⁰:

na estrutura das *Malhas*, linhas e planos não se cruzariam jamais, já que aparentam continuidade. Porém, a estrutura interrompida do vidro que atravessa as *Malhas* aponta para interpenetração e continuidade, movimentação que ocorre no plano e fora do plano. O que significa dizer que, nas *Malhas*, em escala, há cantos virtuais. Seus módulos euclidianos retomam virtual e concretamente os cantos do cubismo e discutem conceitos de espaço. Lança-os transparentes, pelo fato-vidro, e opacos, pelo fato-metal para um cruzamento multidirecional.²²¹

A inclinação do “fato-vidro” que, transversalmente, interrompe o aparente plano da malha, é responsável, portanto, pela veemente problematização do princípio que parece estruturar a obra. Se a sobreposição dos módulos metálicos já cria camadas onde se suporia haver um único plano – *malevicheanamente* (ou *antimondrianescamente*) revelando a não harmonização entre vertical/horizontal –, a interceptação do “fato-vidro” dramatiza tal característica. É por sua presença que o que inicialmente aparentaria ser uma *grade* – dada a moldura que encerra a peça – revela-se *malha*, demonstrando, assim, a possibilidade de furar o que parece fechado, indicando fissuras e conectando lados/instâncias que se supunham separados. Ao fazê-lo, o artista desequilibra o que em Mondrian era intenção notadamente equilibradora. Sendo a questão do artista holandês a de encontrar um modo de “representação exata da unidade [a] ser expressa (...), já que não é visível na realidade concreta”²²², a de Cildo é, por sua vez, diante de um contexto social altamente disciplinador (ditatorial e pós-ditadura), a de encontrar o que, na “estrutura concreta da vida social”, é fissura, espaço em aberto, potência de ação.

Assim, a III versão de *Malhas da liberdade* interrompe a tendência mais geral do trabalho de, por seu princípio organizacional, imputar um “discurso ideológico (...) [que anule] a diferença entre o pensar, o dizer e o ser, [engendrando] uma lógica da identificação que unifique o pensamento, linguagem e realidade”²²³ – tendência largamente presente em sua

²¹⁹ Cildo Meireles em Cildo Meireles em *Gerardo Mosquera conversa com Cildo Meireles*. In: *Cildo Meireles*. Londres: Phaidon Press, 1999. p. 28.

²²⁰ Prevê-se, contudo, que a III – e nunca executada – versão permitira o surgimento da mesma contradição, dada sua lógica de montagem irregular, possibilitadora da “sobreposição dos módulos”, e diversa à lógica de adaptação/encaixe presente nas versões I e IV.

²²¹ MAIA, Carmen. *Cildo Meireles*. Coleção Fala do artista. Rio de Janeiro: Funarte, 2009. p. 89.

²²² MONDRIAN, Piet. *Realidade natural e realidade abstrata* (1919). In: CHIPP, H. B.. *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo: Martins Fontes Editora, 1998. p. 326.

²²³ CHAUI, Marilena. *Cultura e democracia: o discurso competente e outras falas*. São Paulo: Cortez, 1997. p.

quarta versão.

A contradição sublinhada pela presença do “fato-vidro”, mais adiante, contribui para a desidentificação entre “pensamento, linguagem e realidade” também pela violência com que se faz presente: o vidro foi colocado à força e, assim, sustenta-se tensamente por entre a malha metálica, num equilíbrio constantemente negociado²²⁴ e que, retroativamente, pressiona a si e à estrutura que o cerca. Desse modo, no corte que realiza na estrutura, a obra faz ver, com maestria, a ideia meireleana de que “o objetivo da arte (...) é dizer que “os reis estão nus””, donde decorre o problema do “fato de que nenhum rei gosta de saber que está nu. Mas a arte deve insistir em projetar um mundo onde não existam ditadores”²²⁵.

A III versão de *Malhas da liberdade* seria, por seu fluxo específico de forças, como um *gueto*:

o gueto vem a ser, por definição, o foco das densidades, imponderável espaço social onde a geometria euclidiana perde suas prerrogativas. (...) A sua força deriva da enorme energia que retém, francamente desproporcional a seu volume. Rompe-se a simetria entre matéria e energia e com ela os critérios da Razão Positiva. (...) O gueto seria uma fita, espacial e sonora, que tenderia a percorrer/corroer todos os poros do corpo social, todas as frequências da palavra coletiva, sem fixar-se em nenhum. Pulsões, tráficos, manobras, dos quais não se poderia, em termos de Física, precisar o Sentido e a Direção²²⁶.

Para Cildo Meireles, o desarranjo dialético promovido na obra, retroação das forças em questão – dado que o vidro deforma a malha tal qual é por ela tensionado – (contaminação do leste pelo oeste), relaciona-se às circunstâncias sociais de guetificação, com toda sua problemática e potência:

sempre que as pessoas são submetidas à pressão, produzem mais, pensam mais, ideias surgem e circulam, e, depois de algum tempo, a situação dos que estão dentro e fora do gueto tende a reverter ou inverter-se. (...) O opressor só conhece sua própria vontade, ao passo que o oprimido, além de conhecer obviamente a sua, é forçado a conhecer também a vontade do opressor. Na medida em que as coisas se resolvem no âmbito do conhecimento, o oprimido (gueto) necessariamente transformará o sistema. A densidade do gueto abre a possibilidade de inverter a situação imposta e recuperar a harmonia perdida.²²⁷

Importa, portanto, perceber a ambivalência contida nas relações das forças postas em enfrentamento: a reversão da rigidez em flexibilidade, da segregação em sinergia, da privação em invenção de possibilidades. A compreensão do gueto como potência adverte-nos da

15.

²²⁴ Esse, que é um aspecto fundamental da obra, nem sempre é, todavia, respeitado. Em algumas das vezes em que foi exibido, o vidro recebeu a sustentação adicional de um fio de náilon, cancelando, assim, a tensão de sua colocação.

²²⁵ Cildo Meireles em BRITO, Ronaldo. *Um sutil ato de malabarismo* (1975). In: SCOVINO, Felipe (Org.). *Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009. p. 28.

²²⁶ BRITO, Ronaldo. *Frequência imodulada* (1978). In: *Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

²²⁷ Cildo Meireles apud HERKENHOFF, Paulo. *Um gueto labiríntico: a obra de Cildo Meireles*. In: *Cildo Meireles*. Londres: Phaidon Press, 1999. p. 69.

complexidade dos sentidos e valores (im)postos, encontrando fissuras em suas habituais ordenações, o que nos revela o “fato-vidro” da III versão de *Malhas...* que, ao interpor-se à malha, sublinha o que também anunciava a obra de Lygia Clark, para a qual “o plano é um conceito criado pelo homem com um objetivo prático: satisfazer sua necessidade de equilíbrio”²²⁸.

A constituição de outras percepções e concepções de espaço – o que encontra reverberação na projeção de novas espacialidades sociais –, distintas de suas concepções mais tradicionais, pede, como faz ver a constituição de *Malhas...* III, força – de verbo (discurso)²²⁹, mas sobretudo de ação. É que, do *princípio verbal* bíblico (“no princípio, era o verbo”) ao *princípio de ação* proposto na literatura de Goethe (“no princípio, era o ato”), não teríamos apenas uma questão de tradução (verbo = ação), mas uma demarcação de diferença (verbo x ação). O agir se dá, portanto, para além da teia de sentidos da linguagem: o ato instaura um espaço-tempo próprio – inarrável. Também para Lygia, “o instante do ato não se renova. Existe por si mesmo: repeti-lo é dar-lhe um novo significado”²³⁰. Em sua contundente presença-ato, a III versão de *Malhas da liberdade* dobra o plano da significação e age no espaço do *entre*, como desde 1954 nos chama a atenção Lygia Clark com sua *Linha Orgânica* ao encaminhar a percepção do centro à borda e revelar as fissuras do encaixe, liberando-nos no “vazio-pleno” (aberto à experiência da dissonância e do recomeço) e, mais tarde, com *Caminhando* (1963), que expande a potência e o espaço da ação temporalmente, chamando à experiência, ao processo, ao gerúndio. “O “vazio-pleno” contém todas as potencialidades. É o ato que lhe dá sentido”²³¹, entende a artista.

Assim como a estratégia geopolítica de Cildo tem sido a “cama de gato” em detrimento da tentativa de subtrair o elemento estrangeiro – o que incorreria no recalque de uma linha divisória por outra –, também ao desnudamento do rei evitar-se-ia equivaler a substituição da roupa por outra. Seria preciso, mais radicalmente, lidar com o vazio-pleno: não ceder a uma “conteudização” da experiência de estranhamento e suspensão das ordens provocada na III versão de *Malhas da liberdade*: “entre outras coisas, o trabalho recusa entregar-se ao gesto

²²⁸ Lygia Clark no texto *A morte do plano* (1960). Disponível em:

<http://www.lygiaclark.org.br/arquivo_detPT.asp?idarquivo=14>. Acesso em: 20 jun. 2012.

²²⁹ “Tento fazer coisas que tenham esse grau [de serem compreendidas por qualquer pessoa] de comunicação, de imediaticidade”. MEIRELES, Cildo em ENGUITA, Nuria. *Lugares de divagação*. In: SCOVINO, Felipe (Org.). *Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2009. p. 108

²³⁰ Lygia Clark no texto *A propósito do instante* (1965). Disponível em:

<http://www.lygiaclark.org.br/arquivo_detPT.asp?idarquivo=19>. Acesso em: 20 jun. 2012.

²³¹ Lygia Clark no texto *Do Ato* (1965). Disponível em:

<http://www.lygiaclark.org.br/arquivo_detPT.asp?idarquivo=18>. Acesso em: 20 jun. 2012.

autoritário do *conceito* que capta, domina e congela. Esse gesto é solidário de uma hierarquia e uma ordem contra as quais o trabalho se insurge. Contra as quais surge²³².

Essa esquivia a agir por substituição ativa, então, o lugar inventivo da problematização que, como tal, não precisa fazer-se inteligível nos termos da racionalidade vigente:

apesar de sempre definir muito bem os nomes dos meus trabalhos, a nebulosidade tem sido uma das premissas de meu trabalho. Nebulosidade no sentido de que o trabalho pressupõe um caminho cujo fim não sabemos. Acho que uma das preocupações essenciais da arte corresponde à sina do garimpeiro, que se define como alguém que vive de procurar o que não perdeu²³³.

Em consonância com o referencial anarquicamente desordenador de Malevich – cuja não-objetividade equivalia à não-necessidade de situar em termos objetivos suas propostas sensíveis –, (contra, portanto, a ideia de “eficácia social” da obra) a III versão de *Malhas da liberdade* sugere uma experiência de impossibilidade que, distante do referencial harmônico da utopia²³⁴, caracteriza-se, antes, pelo esgotamento da possibilidade – esgotamento mesmo da possibilidade de possibilitar –, como, anos antes das teorização deleuziana sobre o assunto (a partir da obra de Samuel Beckett²³⁵), acuradamente notara Ronaldo Brito acerca da obra de Cildo Meireles:

a sua paradoxal 'verdade' é a de que o impossível move e determina o possível. E este impossível não seria um a *mais* que tornaria sempre insuficiente o possível. Seria um a *menos*, o dejetado, a sobra, o resto, o que não merece ser computado, o que parece não admitir formalização. (...) inação e inaninação, e sua extraordinária densidade, extraordinária capacidade de reter e difundir energia²³⁶.

Malhas da liberdade III tende a ser, assim, *pura intensidade*: ato destituído de objetividade, malha destituída de funcionalidade, organização não totalitária, espaço em quase desequilíbrio – ineficiências que conferem caráter político à inabilidade de conter ou significar, organizar ou moralizar. Dobrada sobre si mesma, a obra funda uma experiência de imanência, de uma continuidade que só se faz porque é, por si, insistente – situação que, desenlaçada de toda

²³² BRITO, Ronaldo. *Frequência imodulada* (1978). In: *Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

²³³ Cildo Meireles em MORAIS, Frederico. *O artista, como o garimpeiro, vive de procurar aquilo que não perdeu* (1977). In: SCOVINO, Felipe (Org.). *Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2009. p. 50-51.

²³⁴ “(...) A palavra utopia carrega duas significações contraditórias. A utopia é o não-lugar, o ponto extremo de uma reconfiguração polêmica do sensível, que rompe com as categorias da evidência. Mas também é a configuração de um bom lugar, de uma partilha não polêmica do universo sensível, onde o que se faz, se vê e se diz se ajustam exatamente. As utopias e os socialismos utópicos funcionaram com base nessa ambiguidade: por um lado, como revogação das evidências sensíveis nas quais se enraíza a normalidade da dominação; por outro, como proposição de um estado de coisas no qual a ideia da comunidade encontraria suas formas adequadas de incorporação, no qual seria portanto suprimida a contestação a respeito das relações das palavras com as coisas, o que constitui o núcleo da política”. RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34, 2005. p. 61.

²³⁵ Cf. DELEUZE, Gilles. *O esgotado*. In: BECKETT, Samuel. Quad. Paris: Minuit, 1992.

²³⁶ BRITO, Ronaldo. *Frequência imodulada* (1978). In: *Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

pretensão de eficácia, esgota-se em sua própria existência, em seu *ato sem atividade* (“fato-vidro”). Desse modo, o projeto doutrinário e voluntarista de grande parte do pensamento revolucionário de esquerda é secamente posto em perspectiva por uma obra que *nada pretende afirmar* ou, ainda – no que difere radicalmente de sua IV versão –, nada pretende *ensinar*. Com a malha metálica, Cildo Meireles responde à frustração generalizada ante a “falência” da utopia socialista – de um espaço social “descentrado”²³⁷, desierarquizado e igualitário – com uma obra que sugere um esvaziamento – ou, tomando de empréstimo o conceito deleuziano, o *esgotamento* – do próprio pensamento utópico. “Cabeças dentro de suas próprias cabeças”. Nesse esgotamento – “realidade menos a representação da realidade”²³⁸ – restaria a densidade, o peso:

a desproporção entre matéria e energia gera um campo gravitacional mais amplo, um poder de atração, um poder de tensionamento extraordinários. Pressão, sucção a vácuo. (...) Acuado, espremido na situação-beco, imóvel em seus rígidos limites, o *gueto* resulta por isso mesmo fluxo, passagem, circuito sem fronteiras estabelecidas²³⁹.

Há, todavia, na densidade desse peso, uma nebulosidade insistente, que bate à porta da arte “acusando-a de hermetismo”²⁴⁰, à qual certas vezes opta-se por responder, preenchendo os vazios-pletos equivocadamente compreendidos como vácuos. Como notara Hélio Oiticica, a situação diarreica do Brasil apresentaria uma 'ambiguidade congênita' que dissiparia toda energia crítica em *coni-convivência*²⁴¹, diante da qual toda ambivalência crítica e experimentalidade seria necessária. Urgente a tal ponto que, para Cildo Meireles, vez ou outra exigiria mais concretude – algo como uma eficientização da densidade; novas hipóteses das formas de organizar o espaço social e da subjetividade:

É preciso entender que uma *posição crítica* implica em inevitáveis ambivalências; estar apto a julgar, julgar-se, optar, criar, é estar aberto às ambivalências, já que valores absolutos tendem a castrar quaisquer dessas liberdades; direi mesmo: pensar em termos absolutos é cair em erro constantemente; – envelhecer fatalmente; conduzir-se a uma posição conservadora (conformismos; paternalismos; etc.); o que não significa que não se deva optar com firmeza: a dificuldade de uma opção forte é

²³⁷ Considerando que, para tal teoria, o Estado seria uma espécie de 'centro gravitacional natural', “representação moderna do Estado como poder uno, separado, homogêneo e dotado de força para unificar, pelo menos de direito, uma sociedade cuja natureza própria é a divisão das classes” (ou seja, o Estado como *organização inevitável*, de direito). CHAUI, Marilena. *Cultura e democracia: o discurso competente e outras falas*. São Paulo: Cortez, 1997. p. 18.

²³⁸ Frase que acompanha o texto de *A diferença entre o círculo e a esfera é o peso* no catálogo ENGUITA, Nuria; TODOLI, Vicente (Org.). *Cildo Meireles*. Valencia: IVAN, Centro del Carme, 2005.

²³⁹ BRITO, Ronaldo. *Frequência imodulada* (1978). In: *Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

²⁴⁰ Cildo Meireles em MORAIS, Frederico. *O artista, como o garimpeiro, vive de procurar aquilo que não perdeu* (1977). In: SCOVINO, Felipe (Org.). *Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2009. p. 46.

²⁴¹ Cf. OITICICA, Hélio. *Brasil diarreia*. In: GULLAR, Ferreira (Org.). *Arte Brasileira Hoje*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973.

sempre a de assumir as ambivalências e destrinchar pedaço por pedaço cada problema. Assumir ambivalências não significa aceitar conformisticamente todo esse estado de coisas; ao contrário, aspira-se então a colocá-lo em questão. Eis a questão.²⁴²



Entre a diarreia e a densidade, não tem sido sem diálogo com a ciência do caos, que a arte – e, mais ampliadamente, a linguagem – têm lidado com o desafio de repensar o espaço, o tempo, o sentido, os valores. Contudo, à semelhança dos avanços e disputas científicas, a “virada linguística” que emancipou a linguagem de sua unívoca vinculação aos referentes²⁴³ *continua virando*. A “desontologização” linguística²⁴⁴ instaurada por esforços – tão diversos quanto vizinhos – como os de Duchamp ou de Wittgenstein II (e que encontra reverberações na crítica de Cildo Meireles à metáfora, por exemplo) parece estar, sobretudo no que concerne à sua socialização, ainda numa primeira dentição. Do mesmo modo, para a ciência, é ainda intenso o debate entre um mundo dinâmico e aquele legislado pelos modelos ideais. Assim é que, inclusive para os predadores do campo simbólico, as consequências da roda de bicicleta duchampiana e da (auto)crítica wittgensteineana ao racionalismo lógico-estrutural se mostram tímidas. É bem possível que nunca vivenciemos a “anarquia ontológica”²⁴⁵ que através delas se anuncia, “simetrizando”²⁴⁶ a existência ao depor verdades, princípios, fins. De toda maneira, o abalo que a revolução linguística impôs ao essencialismo, à metafísica e à representação se desdobrou por toda parte, levando a arte do século XX a fervorosamente recriar ideias de criação.

Nesse processo, a linguística passa a habitar o campo das análises da linguagem ordinária que, como tal, *está posta*, sem origens ou finalidades: “a imagem está *aí*; e não contesto sua *justeza*. Mas o que é o seu emprego?”²⁴⁷ O *uso* (“todo signo *sozinho* parece morto. (...) No uso, ele vive”²⁴⁸) – aplicação, emprego – é alçado a protagonista da linguagem e seus jogos,

²⁴² Idem.

²⁴³ Nem tudo o que tem sentido tem referência; não é preciso referir para significar.

²⁴⁴ Não sendo preciso referir-se a algo para significar (gerar/fazer sentido), a linguagem prescinde de uma lógica identitária totalizante (de uma ontologia): palavras podem ter muitas faces, múltiplos significados.

²⁴⁵ Hakim Bay apud Eduardo Viveiros de Castro em *Uma boa política é aquela que multiplica os possíveis*. In: SZTUTMAN, Renato. Eduardo Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008. p. 241.

²⁴⁶ Cf. Bruno Latour em *Jamais fomos modernos – ensaio de antropologia simétrica*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1994.

²⁴⁷ Ludwig Wittgenstein em *Investigações filosóficas*. São Paulo: Abril S.A. Cultural e Industrial, 1975. p. 134.

²⁴⁸ Idem

num movimento profanatório que, também na arte, desierarquiza e transforma: “que mais se desejaria criar? tudo já está aqui. (...) criar não é a tarefa do artista. sua tarefa é a de mudar o valor das coisas”²⁴⁹. Assim é que, para Oiticica e tantos outros, como Cildo Meireles, criar se torna “dar uma posição” face ao que está posto – “assumir uma posição crítica diante de um fato é propor uma mudança; propor uma mudança é mudar mesmo”²⁵⁰. E, como tal, “implica em inevitáveis ambivalências”.

Linguística e politicamente, nessa reviravolta, as ambivalências parecem fazer-se necessárias; aos poucos vão positivando-se. Deixam de ser consideradas como resíduos (“erros”, “falácias”, “confusões”, “efeitos colaterais”) do processo de objetivação para afirmarem-se como território mesmo de qualquer “objetividade” que não poderia, por sua vez, ambicionar-se como irrevogável verdade. Também junto à virada histórico-sociológica da ciência (que passava a compreender suas implicações contextuais)²⁵¹, esse chacoalho no status da linguagem e do conhecimento vai tornando protagonistas as *descoincidências* (bifurcações, duplicações...) de resultados, discursos e ações: ainda que lentamente, as ambiguidades não apenas deixam de ser marginalizadas como, mais adiante, se tornam ponto de partida para pensar a vida e suas dinâmicas. Pois assumir as “inevitáveis ambivalências” seria produzir uma “posição crítica” na medida em que, sendo o “discurso ideológico aquele que pretende coincidir com as coisas, anular a diferença entre o pensar, o dizer e o ser (...), [engendrando] uma lógica de identificação que unifique pensamento, linguagem e realidade”²⁵², apenas um contradiscurso que trouxesse à tona as contradições internas (do próprio (contra)discurso ideológico) seria capaz de “colocar as coisas em questão”. É que, se a ideologia oculta diferenças através da construção de uma totalidade imaginária que seria supostamente capaz de explicar a realidade, a posição crítica primeira está em colocar em descrédito quaisquer “valores absolutos”, abrindo-se às ambivalências.

Desafiando conformismos ou absolutismos, a atenção às ambivalências, ao evitar o “vício metafísico da fundamentação e do terreno comum, até mesmo da visão de conjunto”²⁵³, implica numa revisão das estruturas de oposição na medida em que não toma uma linha divisória como princípio ordenador. Desautorizando o Grande Divisor diante do qual tudo se

²⁴⁹ Hélio Oiticica em *Experimentar o experimental* (1972). In: OTICICA FILHO, César (Org.). Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009. p. 108.

²⁵⁰ Hélio Oiticica em *Brasil Diarreia* (1973). In: OTICICA FILHO, César (Org.). Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009. p. 113.

²⁵¹ Cf. Thomas Kuhn em *A estrutura das revoluções científicas* (1962). São Paulo: Perspectiva, 1992. 3ed.

²⁵² Marilena Chauí em *O discurso competente* (1977). In: CHAUI, Marilena. O discurso competente e outras falas. São Paulo: Cortez, 2011. p. 15.

²⁵³ Inês Lacerda Araújo em *Do signo ao discurso*. São Paulo: Parábola Editorial, 2004. p. 108.

relativizaria, o território da ambiguação depõe o ponto de vista ideal, constituindo-se como relações (in)constantes de perspectivas diferenciadas que nunca se estacionam. Tal desontologização faz vislumbrar a possibilidade de modos existenciais “cujo (in)fundamento é a relação com os outros, não a coincidência consigo mesmos”²⁵⁴, desobrigando-se da remissão a instâncias totalizantes (como Deus ou Estado, referências ou significantes) para lançar-se prioritariamente ao terreno do “uso” e da “posição” – às *relações*. Do *ready-made* duchampiano à crítica da linguagem privada wittgensteineana, como sublinha Eduardo Viveiros de Castro, ao invés do complexo modernista da *produção*, estamos no campo da *predação*²⁵⁵: “só me interessa o que não é meu”²⁵⁶.

O deslocamento da ênfase na produção ao *consumo* (noutra dimensão, à devoração) – corroborado por Oiticica²⁵⁷ e já formulado por Oswald de Andrade em 1929, quando afirma que Marx havia errado ao privilegiar os “meios de produção” ao invés da finalidade da mesma, o consumo²⁵⁸ – impõe uma condição *outra*. Diferentemente do que ocorre na produção, no campo da predação, consumir é estar consumível: comer é estar aberto à inevitável ambivalência de ser comida. Se o foco na produção mantém estável a linha divisória da propriedade, o consumo responde com a *posse* (donde o bradado “a posse contra a propriedade” dos modernos antropófagos brasileiros); a *tomada* – ocupação, posse – do que “está posto” que é capaz de transformar a linha numa cama de gato, como em 1970 percebera Cildo Meireles. Há, contudo, uma nuance que não se pode perder de vista: a cama de gato é menos o território da diversidade, que o terreno da diferença.

Na diferenciação, contraste e contexto são as “ferramentas” fundamentais; wittgensteineamente, apenas no *uso* é que os sentidos se singularizam. Assim é que será através da cama de gato da matéria das I, II e III versões de *Malhas da liberdade* ou, ainda, da participação do *outro* que transforma – reinventa – a lei de formação “autorizada” pelo artista na IV versão da peça, que teríamos alguma chance de diferir as bifurcações, atribuindo

²⁵⁴ Eduardo Viveiros de Castro em *O mármore e a murta: sobre a inconstância da alma selvagem* (1993). In: CASTRO, Eduardo Viveiros de. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2011. p. 195.

²⁵⁵ Eduardo Viveiros de Castro em *Prólogo*. In: CASTRO, Eduardo Viveiros de. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2011. p. 15.

²⁵⁶ Oswald de Andrade em *Manifesto Antropófago* (1928). In: ANDRADE, Oswald de. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 2011. p. 67.

²⁵⁷ “Por acaso fugir ao consumo é ter uma posição objetiva? Claro que não. É alienar-se, ou melhor, procurar uma solução ideal, *extra* – mais certo é, sem dúvida, *consumir o consumo* como parte dessa linguagem [linguagem-Brasil]”. Hélio Oiticica em *Brasil Diarreia* (1973). In: OTICICA FILHO, César (Org.). Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009. p. 114.

²⁵⁸ “O que interessa ao homem não é a produção e sim o consumo”. Oswald de Andrade em *Os erros de Marx*. In: ANDRADE, Oswald de. *Os dentes do dragão*. São Paulo: Globo, 2008. p. 81.

subjetividade aos sistemas que surgem a partir de um único e originário modelo. Sem a experiência temporal que, a partir bifurcações, transforma o espaço, este estaria lançado às suas próprias coincidências (como num modelo matemático).

É o que nos coloca também a encruzilhada posta pelo artista Deyson Gilbert – ao retirar os copos de um contexto significativo para lançá-los às suas próprias coincidências –, uma situação de alteridade absoluta: sem uma teia de sentidos que constitua identidades (portanto, em meio a uma situação de anarquia ontológica), nada nos garante que a água benta não seja comum; nada nos leva a crer que haja alguma diferença possível entre uma e outra. Em *Copo de água benta ao lado de copo de água comum* (2009), não há sequer evidências que exista algo como “um” e “outro”. Sem linha divisória, a situação nos devolve à cama de gato.

Figura 24 – Deyson Gilbert. *Copo de água benta ao lado de copo de água comum* (2009)



Fonte: Arquivo Deyson Gilbert

A ambiguação instaurada no momento do ocultamento da dimensão de exterioridade (contexto e contraste) que salvaguardaria a *alteridade diferenciada* entre quaisquer partes nos faz experimentar, por sua vez, o processo de *alteração diferencial*²⁵⁹: sem essências distintivas, qualquer diferenciação se fará pela configuração de uma exterioridade. Para

²⁵⁹ Eduardo Viveiros de Castro em *Prólogo*. In: CASTRO, Eduardo Viveiros de. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2011. p. 19.

distinguir seria preciso constituir um *fora* no seio do qual as forças possam alterar-se diferencialmente – somente na criação de exterioridade (diferença) seria possível produzir descoincidência (alteração).

Sem as armadilhas do “platonismo” lógico-estrutural, sabemos, todavia, que não há distanciamento possível entre essa exterioridade e qualquer dimensão que se imagine como “interna” (a linguagem não está nos referentes ou na gramática, senão em seu *uso*, em *jogo*, como posto a partir de Wittgenstein II). Como ainda mais contundentemente demonstra o canibalismo ameríndio, o interior depende de um sair de si: “a religião tupinambá, radicada no complexo do exocanibalismo guerreiro, projetava uma forma onde o *socius* constituía-se na relação ao outro, onde a incorporação do outro dependia de um sair de si – o exterior estava em processo incessante de interiorização, e o interior não era mais do que o movimento para fora”²⁶⁰. Não haveria, portanto, um *estado* de diversidade – há apenas a infinita cama de gato da ininterrupta alteração diferencial, do diferir, numa experiência que, como *Malhas da liberdade*, performa uma dupla interminabilidade do espaço-tempo, “processo sem termo e relação que não se deixa apreender por seus termos”²⁶¹.

Uma possível diferença primordial entre “assumir ambivalências” e “aceitar conformisticamente todo esse estado de coisas” reside na não-garantia do *comum*. Ainda que saibamos que obras de arte ou significados existem apenas no seio de uma comunidade cujos participantes os presentifiquem (os *usem*, tornando-os vivos) – que não há, portanto, qualquer terreno comum para a linguagem e para a criação –; e a despeito de compreendermos que a ideologia (através da ideia de Estado, por exemplo) é a tentativa de fazer “com que o *ponto de vista particular* [daquele] que exerce a dominação apareça para *todos* os sujeitos sociais e políticos como *universal*”²⁶², talvez apenas a descrença na *unidade* ou na *comunhão* permitam-nos “abrir mão” das aspirações à *estabilidade* ou à *totalidade*. Havendo a anarquia sido uma das tentativas ocidentais de refutar (através da abolição do Estado e da propriedade privada) esses sentimentos de ordem, na invasão do leste pelo oeste, talvez reste no perspectivismo ameríndio uma instância mais radical desse ímpeto anárquico, a ontológica: onde o que faz os copos d’água benta e comum (in)distinguirem-se transborda também para a própria condição de humanidade.

²⁶⁰ Eduardo Viveiros de Castro em *O mármore e a murta: sobre a inconstância da alma selvagem* (1993). In: CASTRO, Eduardo Viveiros de. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2011. p. 220.

²⁶¹ Idem, p. 240.

²⁶² Marilena Chauí em *Crítica e ideologia* (1977). In: CHAUI, Marilena. *O discurso competente e outras falas*. São Paulo: Cortez, 2011. p. 31.

Pois, enquanto vivenciamos um multiculturalismo – regime de natureza unívoca, cujas variações são de ordem interpretativa, representacional (relativismo) –, a cultura ameríndia se sustenta num multinaturalismo: são múltiplas as naturezas. Como salienta Eduardo Viveiros de Castro, diante do pluralismo natural há, todavia, uma única cultura, a da humanidade: “o referencial comum a todos os seres da natureza não é o homem enquanto espécie, mas a humanidade enquanto condição”²⁶³. A questão é que, se todos os seres se sentem humanos em seus pontos de vista, nunca se pode estar certo acerca de quem é humano²⁶⁴: a “humanidade de fundo torna problemática a humanidade de forma”²⁶⁵. Assim, a despeito de ser a condição originária de todos os seres, a humanidade permanece uma conquista cotidiana – “é necessário se fazer humano”: “(...) Você não é um verdadeiro humano se seu corpo não é diferenciado; o corpo humano enquanto tal é demasiado genérico. (...) Quando nasce uma criança, a primeira coisa que os que estão em volta fazem é ver se ela é humana ou não. (...) Deve-se, pois, tomar todas as providências para que ela seja, de forma clara, definida como humano. Para isso, é preciso raspar-lhe o cabelo, pintá-la, furá-la, moldá-la para que se torne humana como nós. Tudo se conecta: portanto, é preciso diferenciar; é preciso distinguir.”²⁶⁶ Como só é possível distinguir a partir da constituição de uma exterioridade, toda a ontologia será necessariamente *relacional*.

Entretanto, sem a linha divisória primeira – a da humanidade, que nos diferenciaria de todo o restante –, o caráter relacional dessa ontologia não se dá como relativismo, mas como *perspectivismo*. Na ausência de uma Natureza única e separada em torno da qual tudo se relativizaria²⁶⁷, e diante de um fundo comum a tudo e todos – a cultura da humanidade – que, como tal, nada distingue, o perspectivismo reorganiza enfaticamente os modos dessas relações. Sem linha divisória – natureza ou humanidade –, as relações estabelecidas entre os

²⁶³ Eduardo Viveiros de Castro em *Perspectivismo e multinaturalismo* (1996). In: CASTRO, Eduardo Viveiros de. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2011. p. 356.

²⁶⁴ “Quem responde a um *tu* dito por um não-humano aceita a condição de ser sua “segunda pessoa”, e ao assumir, por sua vez, a posição de *eu* já o fará como um não-humano (...). As aparências enganam porque nunca se pode estar certo sobre qual é o ponto de vista dominante, isto é, que mundo está em vigor quando se interage com outrem. Tudo é perigoso; sobretudo quanto tudo é gente, e nós talvez não sejamos”. Eduardo Viveiros de Castro em *Perspectivismo e multinaturalismo*. In: CASTRO, Eduardo Viveiros de. *A inconstância da alma selvagem – e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2011. p. 397.

²⁶⁵ Eduardo Viveiros de Castro em *Perspectivismo e multinaturalismo* (1996). In: CASTRO, Eduardo Viveiros de. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2011. p. 377.

²⁶⁶ CASTRO, Eduardo Viveiros de. *Se tudo é humano, então tudo é perigoso*. Entrevista concedida a Jean-Cristophe Royoux. In: SZTUTMAN, Renato. Eduardo Viveiros de Castro. *Coleção Encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008. p. 111-112.

²⁶⁷ Aparentando ser mais ou menos “verdadeiro” na medida em que estivesse mais ou menos próximo ao conhecimento e domínio dessa natureza, cujo vértice seria a ciência.

diversos seres são simétricas e cambiáveis, perspectivas sem ordenação hierárquica que, por não serem originariamente distintas entre si, metamorfoseiam-se constantemente como forma de gerar diferenciação e subjetividade: cama de gato.

Por sua vez, o ponto de partida desse contínuo processo de alteração diferencial será aquilo que singulariza (através da pluralidade de suas formas e afecções) a humanidade de fundo – o *corpo*, habitat do ponto de vista: “se a alma é formalmente idêntica entre as espécies (...), a diferença deve então ser dada pela especificidade dos corpos. (...) Não diferenças de fisiologia (...), mas afetos, afecções ou capacidades que singularizam cada espécie de corpo: o que ele come, como se move, como se comunica, onde vive, se é gregário ou solitário (...), um conjunto de maneiras ou modos de ser que constituem um *habitus*. (...) O corpo (...) é a origem das perspectivas. Longe do essencialismo espiritual do relativismo, o perspectivismo é um *maneirismo* corporal”²⁶⁸. Portanto, a humanidade se faz como problemática *formal* vinculada ao *uso*: não como antropocentrismo, senão como *antropomorfismo*²⁶⁹. Morfismo que se dá no protagonismo do material em *Malhas da liberdade* e, mais adiante, nas diferentes respostas e características constituídas por cada uma de suas versões.

Sendo o corpo o ponto de vista, tem-se que as perspectivas não são representações – não há perspectivas *sobre* o mundo (relativismo). No perspectivismo ameríndio, *as perspectivas são os mundos*: portanto, quem ocupa um ponto de vista é *sujeito*. Assim como – também para Wittgenstein II – não há separação entre linguagem e mundo, entre discurso e ação (falar é agir o mundo), para Oiticica, “assumir uma posição crítica diante de um fato é (...) mudar mesmo”²⁷⁰ na medida em que se trata da produção de uma perspectiva que é, em si, a criação de um mundo. Do mesmo modo, para Cildo Meireles, “O trabalho se realiza na medida em que se explica como trabalho. A materialidade dele é a sua própria reflexão”²⁷¹. “Assumir as ambivalências” – inclusive uma possível ambivalência “originária”, a anarquia ontológica que não salvaguarda identidades, nem mesmo a humana – torna-se, assim, por sua radical instabilidade, o avesso do conformismo.

É notória a “inconstância selvagem” – manifestação discursiva da instabilidade topológica

²⁶⁸ Eduardo Viveiros de Castro em *Perspectivismo e multinaturalismo* (1996). In: CASTRO, Eduardo Viveiros de. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2011. p. 380.

²⁶⁹ Eduardo Viveiros de Castro em *Perspectivismo e multinaturalismo* (1996). In: CASTRO, Eduardo Viveiros de. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2011. p. 375.

²⁷⁰ Hélio Oiticica em *Brasil Diarreia* (1973). In: OTICICA FILHO, César (Org.). Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009. p. 113.

²⁷¹ Cildo Meireles em MANUEL, Antonio. *Ondas do corpo* (1978). In: SCOVINO, Felipe (Org.). *Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009. p. 69

ameríndia – que, sobretudo no processo de conversão dos índios brasileiros ao cristianismo, foi ao mesmo tempo obstáculo e resistência: nosso gentio era “receptivo a qualquer figura, mas impossível de configurar”²⁷². Do mesmo modo que se demonstravam convertidos, na sequência desacreditavam do Deus que haviam recém acatado – como notava Padre Antônio Vieira, “outros gentios são incrédulos até crer; os brasis, ainda depois de crer, são incrédulos”²⁷³. O problema não era um “dogma diferente” mas, como aponta Eduardo Viveiros de Castro, “uma indiferença ao dogma, uma recusa de escolher”²⁷⁴ que estava vinculada à ausência de sujeição. Sem a cultura de um poder soberano (Rei, Lei, Estado, Deus, Natureza, etc) e com a humanidade como fundo, ser sujeito passava inclusive pela possibilidade de ocupar diversos pontos de vista ao longo do tempo. Numa ontologia relacional, não há porque fixar-se: a troca – e não a acumulação – é o valor fundamental.

Nesse contexto, além do complexo da vingança, também a descoincidência consigo mesmo é um modo de produção de tempo. A constante ambiguação, algo como a ativação “da dimensão de exterioridade que nos é imanente”²⁷⁵ – não ser cristão ao sê-lo, ou ao mesmo tempo estar água benta e comum, lei e liberdade –, ao não permitir que fixemo-nos em identidades estanques (ao forçar a contínua transformação do Tabu em totem), faz correr o tempo e, mais adiante, dá a ver outra temporalidade. Distinta de sua versão moderna, essa temporalidade revê o estatuto da memória, da repetição e da sincronicidade, criando uma cama de gato também na concepção de tempo reversível de outrora: “Como conceber um tempo devolvido a si mesmo, portanto não esquematizado, não direcionado, puro campo de vetores sem orientações determinadas? Não assistiríamos aí a emergência de um tempo flutuante, não pulsado, mutliplamente vetorizado, quase enlouquecido? (...) O tempo como *Desigual-em-si*. Apenas na sua modalidade incondicionada, imanente, positiva, pode ele conquistar-se como potência genética, como virtualidade pura, como variação infinita”²⁷⁶.

A produção de uma temporalidade em ambiguação (ou, noutra direção, a ambiguação do tempo, como nos processos de *duplicação*) – e, com ele, a liberação do compromisso

²⁷² Eduardo Viveiros de Castro em *O mármore e a murta: sobre a inconstância da alma selvagem* (1993). In: CASTRO, Eduardo Viveiros de. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2011. p. 184.

²⁷³ Padre Antônio Vieira em *Sermão do Espírito Santo* (1657). In: CASTRO, Eduardo Viveiros de. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2011. p. 185.

²⁷⁴ Eduardo Viveiros de Castro em *O mármore e a murta: sobre a inconstância da alma selvagem* (1993). In: CASTRO, Eduardo Viveiros de. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2011. p. 185.

²⁷⁵ Eduardo Viveiros de Castro em *Prólogo*. In: CASTRO, Eduardo Viveiros de. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2011. p. 19.

²⁷⁶ Peter Pal Pébart em *Imagens do (nosso) tempo*. In: FURTADO, Beatriz (Org.). *Imagem contemporânea: cinema, TV, documentário, fotografia, videoarte, games...* Vol. 2. São Paulo: Hedra, 2009. p. 31-32.

ontológico de continuarmos sendo quem somos agora – dá as bases, assim, para a metamorfose primordial: a do impossível em possível. É onde o caos gera ordem. Onde a grade se revela *Malhas...* É o caso, por sua vez, do tempo produzido pelo complexo da vingança tupinambá que, através de seu singular regime de memória, converte “a fatalidade natural da morte em necessidade social e, desta em virtude pessoal”²⁷⁷, possibilitando a imortalidade. É, ainda, a conversão retroativa entre água benta e água comum tornada possível através da obra de Deyson Gilbert ou a relação entre lei e liberdade em Cildo Meireles, as quais, ao mesmo tempo produtos e produtoras de um processo de ambiguação, ao instaurar uma temporalidade e uma ontologia flutuantes entre a coincidência e o descoincidir, não permitem estacionar-se na estabilidade de um hipotético “caráter ambíguo”, abrindo espaço para um contínuo revolver-se. Noutras palavras, para uma retro-auto-eco-revolução que se dá, portanto, numa teia de relações. Pois, assim como é preciso fazer-se humano para manter sua humanidade, também para haver ambiguidade é preciso constante ambiguação.

Ainda que apenas por alguns instantes, em *Malhas da liberdade* ou em *Copo de água benta ao lado de copo de água comum*, a sensação de “ausência” de linha divisória pode ocultar a anterior operação de ambiguação que tornou possível a situação: previamente, foi preciso reconhecer a dimensão lacunar do aparato cultural que distingue lei de liberdade (grade de malha), ou água benta de água comum. É por obscurecer a dimensão de exterioridade-comum que é imanente a toda água benta – ou, mais amplamente, a dimensão de exterioridade da *cultura como sistema religioso* que é imanente à *religião como sistema cultural*²⁷⁸ – que ideologicamente se faz possível sustentar (através dessa operação lacunar²⁷⁹) que a conversão do *comum* em *bento* seria assimétrica: um caminho sem volta. Ao mesmo tempo, ocultando a dimensão de lei que há na liberdade (a ordem do caos, como comprovado por Feigenbaum), sustentamos a hipótese que de há liberdade na lei, como na aparente ordem da “lei de formação” de *Malhas...* Assim, o “desaparecimento” da linha divisória entre as águas não acontece por meio de um dispositivo que apague suas diferenças mas, fundamentalmente, pela evidenciação do espaço em branco do discurso (como tal, ideológico) que visa incluir essa diferença numa flecha do tempo reversível.

Noutras palavras: a cama de gato se dá na criação de uma situação que enuncie o *comum* no

²⁷⁷ Eduardo Viveiros de Castro em *O mármore e a murta: sobre a inconstância da alma selvagem* (1993). In: CASTRO, Eduardo Viveiros de. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2011. p. 233.

²⁷⁸ Idem, op.cit, p. 191.

²⁷⁹ Cf. Marilena Chauí em *Crítica e ideologia* (1977). In: CHAUI, Marilena. *O discurso competente e outras falas*. São Paulo: Cortez, 2011. p. 32.

interior da dimensão de exterioridade que é imanente ao *bento*, a liberdade na lei ou, ainda, a dimensão legisladora que seria imanente à liberdade. Se dá através do vislumbre de uma existência simetrizada, de conversão retroativa (onde comer é estar comível). Nesse sentido, a ambiguação constitui-se não no apagamento da linha divisória, mas através de sua metamorfose – que, em última instância, é a alteração de (nossa) perspectiva – em *linha orgânica*, do que é emblemática *Malhas da liberdade*.

Como “linha-espço” que “aparece quando duas superfícies planas e da mesma cor são justapostas”, a *linha orgânica* percebida por Lygia Clark (1954) é a própria dimensão de exterioridade imanente a todo interior – do encontro entre “dois tacos” à aproximação entre “quadro e moldura”, entre dois copos d’água ou, mais fundamentalmente, no encontro entre seres que, não sendo “superfícies planas e da mesma cor”, têm, contudo, uma equivalente humanidade como fundo. Fazendo vazar exterioridade para o “interior” – como tal, atuando numa topologia *moebiana* –, diferentemente do caráter separatista e relativista da linha divisória, a *linha orgânica* conecta sem unir: enquanto a primeira separa quando está presente e, quando ausente, gera indistinção; a *linha orgânica* nunca está lá. Ela é uma perspectiva. Uma perspectiva surgida na aproximação entre formas equivalentes que, todavia, não coincidem. Como a ontologia relacional ameríndia, a *linha orgânica* está no espaço do *entre*. Assim como o sujeito não é uma entidade, mas existe como ponto de vista, a *linha orgânica* – a ambiguação – “é menos uma física das substâncias do que uma geometria das relações”²⁸⁰. Como adverte Lygia Clark, “esta linha não aparece quando as duas superfícies são de cores diferentes. (...) Você verá a linha orgânica desaparecer. Ela foi absorvida pelo contraste entre o branco e o preto”²⁸¹.

É menos nos grandes contrastes – como nos já estabelecidos regimes de oposição –, mas sobremaneira onde aparentemente residem as equivalências, que se dá, portanto, a potência da ambiguação. É ali, onde parece existir unidade (e consenso), que se faz urgente (e talvez politicamente eficaz) exercitar modos de percepção que nos tornem atentos não apenas às distâncias extensivas e extrínsecas, mas à “diferença intensiva, imanente a uma singularidade dividida”²⁸², *desigual-em-si*. Sem metafísicas ou essencialismos, e no seio de uma ontologia relacional, já que nada necessariamente coincide ou difere (tudo pode *ambivalentemente* ser

²⁸⁰ Eduardo Viveiros de Castro em *A imanência do inimigo* (1992). In: CASTRO, Eduardo Viveiros de. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2011. p. 291.

²⁸¹ Lygia Clark em *A descoberta da linha orgânica* (1954). Disponível em http://www.lygiaclark.org.br/arquivo_detPT.asp?idarquivo=6.

²⁸² Eduardo Viveiros de Castro em *A imanência do inimigo* (1992). In: CASTRO, Eduardo Viveiros de. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2011. p. 292.

humano, significado ou obra de arte) – donde decorre que o problema da forma das coisas e dos seres é o problema de suas perspectivas (não *sobre*, mas *das* mesmas; algo que nossa inexperiência xamânica por hora nos impede de averiguar) –, a questão que parece se impor é como “(re)posicionar-se” para não apenas “assumir” mas, principalmente, para “colocar em questão” essas ambivalências. Quando “a humanidade de fundo torna problemática a humanidade de forma”, pós-oitocentamente, “assumir as ambivalências” *como fundo* torna igualmente problemáticas as ambivalências *como forma*.

Portanto, “criar como mudar o valor das coisas” não seria a instauração de “ambiguidades” como nova linha divisória – anseio que tão corriqueiramente se pode testemunhar no campo da arte, dada a transformação da “ambiguidade” numa espécie de licença poética (e formal) contemporânea. Antes – e inclusive para além da cama de gato –, criar talvez seja metamorfosear a linha divisória em *linha orgânica*: contínua ambiguação da ambiguidade, ação no interior da dimensão de exterioridade que é imanente, descoincidência entre diversidade e diferença, produção de tempo e temporalidades. A terceira haste de *Malhas da liberdade* que não se fecha sobre a primeira. Ambiguar a ambivalência, recriando – tal qual experimentado pelas quatro versões de *Malhas...* – suas próprias leis e, principalmente, *liberdades*: eis aí outra questão.



REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. *Indústria cultural e sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- ALLEN, Felicity (Org.). *Education: documents of contemporary art*. Cambridge: MIT Press, 2011.
- ANDRADE, Oswald. Manifesto Antropófago (1928). In: _____. *A utopia antropofágica*. 4 ed. São Paulo: Globo, 2011. (Obras completas de Oswald de Andrade).
- ARAÚJO, Inês Lacerda. *Do signo ao discurso*. São Paulo: Parábola Editorial, 2004.
- ARENDT, Hannah. *Sobre a violência*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- AULER, Hugo. A arte nos caminhos da morte? In: SCOVINO, Felipe (Org.). *Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.
- BASBAUM, Ricardo (Org.). *Arte contemporânea brasileira*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2001.
- BECKER, Howard. *Art worlds*. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 1982.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BERG, Len. Malhas da liberdade (1997). In: SCOVINO, Felipe (Org.). *Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.
- BISHOP, Claire (Org.). *Participation: documents of contemporary art*. Cambridge: MIT Press, 2006.
- BISHOP, Claire. Relational aesthetics and antagonism. *October Magazine*, Massachusetts, v 110, p. 51-79, Fall 2004.
- BITTENCOURT, Francisco. A geração tranca-ruas. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 9 maio 1970.
- BOBBIO, Norberto. *Estado, governo, sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- _____. *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2009.
- BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro (1975)*. Rio de Janeiro: Funarte, 1985.
- CASHELL, Kieran. *Aftershock: the ethics of contemporary transgressive art*. London: I.B. Tauris Publishers, 2009.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

CHAUÍ, Marilena. *Cultura e democracia: o discurso competente e outras falas*. São Paulo: Cortez, 1997.

CHIPP, H. B.. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes Editora, 1998.

COSTA, Jurandir Freire. *Violência e psicanálise*. 3. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2003.

COUTINHO, Wilson. O metro do experimentalista. In: SCOVINO, Felipe (Org.). *Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.

DANTO, Artur. *Após o fim da arte: arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

_____. *Manifesto da Internacional Situacionista*, 1960. Disponível em: <http://www.territorios.org/teoria/H_C_situacionista.html>. Acesso em: 20 jun. 2012.

DELEUZE, Gilles. O esgotado. In: BECKETT, Samuel. *Quad*. Paris: Minuit, 1992.

_____; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Ed. 34, 1995. v.1.

DILLON, Brian (Org.). *Ruins: documents of contemporary art*. Cambridge: MIT Press, 2011.

DOHERTY, Claire (Org.). *Situation: documents of contemporary art*. Cambridge: MIT Press, 2009.

ENGUITA, Nuria. *Lugares de divagação*. In: SCOVINO, Felipe (Org.). *Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.

FARIAS, Agnaldo. Anos 80/90: um retrato em 3x4 a cores. In: _____. *Modernos, pós-modernos, etc*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2009.

FERREIRA, Glória. Arte como questão: anos 70. In: _____. *Arte como questão: anos 70*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2009.

FIALHO, Ana Letícia. *Relato da palestra de Nicolas Bourriaud, Seminário Internacional Trocas*. 10 de outubro de 2006. Fórum Permanente. Disponível em: <http://www.forumpermanente.org/event_pres/simp_sem/semin-bienal/bienal-trocas/trocas-doc/copy_of_conf1>. Acesso em: 20 jun. 2012.

FOSTER, Hal (Org.). *The anti-aesthetic: essays on postmodern culture*. New York: New Press, 2002.

FOSTER, Hal. *The return of the real: the avant-garde at the end of the century*. Cambridge:

MIT Press, 1996.

FOSTER, Hal; KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yve-Alain; BUCHLOCH, Benjamin H. D. *Art since 1900*. Londres: Thames & Hudson, 2004.

FRIELING, Rudolf (Org.). *The art of participation: 1950 to now*. San Francisco; Londres: Museu de Arte Moderna; Thames and Hudson, 2008.

FURTADO, Beatriz (Org.). *Imagem contemporânea: cinema, TV, documentário, fotografia, videoarte, games...* São Paulo: Hedra, 2009. v. 2.

GARCIA CANCLINI, Nestor. *A socialização da arte*. São Paulo: Cultrix, 1984.

_____. *Culturas híbridas*. São Paulo: Cultrix, 1984.

GIDDENS, Anthony. *A contemporary critique of historical materialism*. Stanford: Standford Univesity Press, 1995.

_____. *A terceira via*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

_____; TURNER, Jonathan. *Teoria social hoje*. São Paulo: Unesp, 1999.

GOFFMAN, Ken; JOY, Dan. *Contracultura através dos tempos: do mito de Prometeu à cultura digital*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.

GROYS, Boris. *Art power*. Cambridge; Massachusetts; London: MIT Press, 2008.

GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leitão. Ed. 34, Rio de Janeiro, 1993.

_____; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1996.

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Império*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

_____; _____. *Multidão: guerra e democracia na era do império*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

HARRIS, Jonathan. *Identity theft: cultural colonisation and contemporary art*. Liverpool: Liverpool University Press, 2009.

HERKENHOFF, Paulo. Cildo Meireles, ou sobre o esquecimento do Brasil. In: MEIRELES, Cildo. *Cildo Meireles, geografia do Brasil*. Rio de Janeiro: Artviva Produção Cultural, 2001.

_____. Um gueto labiríntico: a obra de Cildo Meireles. In: CAMERON, Dan; HERKENHOFF, Paulo; MOSQUERA, Geraldo. *Cildo Meireles*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

HOLMES, Brian. *The flexible personality: for a new cultural critique* (2001). Disponível em: <<http://eipcp.net/transversal/1106/holmes/en>>. Acesso em: 20 jun. 2012.

HOLMES, Brian. *The speculative performance: art's financial futures* (2001). Disponível em: <<http://brianholmes.wordpress.com/2007/05/03/the-speculative-performance/>>. Acesso em: 20 jun. 2012.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo, a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo. Ed. Ática, 1996.

JOHNSTONE, Stephen (Org.). *The everyday: documents of contemporary art*. Cambridge: MIT Press, 2008.

JULIUS, Anthony. *Transgressions, the offences of art*. Chicago: University of Chicago Press, 2002.

KESTER, Grant H. *Conversation pieces: community and communication in modern art*. Berkeley: University California Press, 2004.

KUHN, Thomas. *A estrutura das revoluções científicas* (1962). 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

LATOURET, Bruno. *Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1994.

LE FEUVRE, Lisa (Org.). *Failure: documents of contemporary art*. Cambridge: MIT Press, 2010.

MANUEL, Antonio. Ondas do corpo (1978). In: SCOVINO, Felipe (Org.). *Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.

MARTINS, Luciano. A geração AI-5. In: RIBEIRO, Darcy et al. *Ensaio de opinião*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. v. 2.

MARTINS, Sérgio Bruno. A not-so-foreign view: Antonio Dias in Milan. In: PERMANENT SEMINAR IN LATIN AMERICAN ART, 2009, Austin. *Papers*. Austin: University of Texas, 2009. Disponível em: <https://www.finearts.utexas.edu/aah/files/latin_seminar_conference_papers/PAPER-SergioBrunoMartins.pdf>. Acesso em: 20 jun. 2012.

_____. *Constructing an avantgarde – passages on Brazilian Art, 1949-1979*. PhD Thesis. Londres: University College London, 2011.

MARX, Karl. Teses Sobre Feuerbach. In: MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *A ideologia alemã*. 3. ed. São Paulo: Ciências Humanas, 1982.

MAZZUCHELLI, Kiki. Não seja marginal, não seja herói: a arte brasileira no exterior em tempos de mobilidade acelerada. *Revista Tatuí*, Recife, n. 11, 2011.

MEIRELES, Cildo. *Cruzeiro do Sul* (1970). In: *Cildo Meireles*. Londres: Phaidon Press, 1999.

MEIRELES, Cildo. *Inserções em circuitos ideológicos 1970-1975*. 25 de abril de 1970. *Revista Malasartes*, Rio de Janeiro, nov. 1975.

MESQUITA, André. Arte-ativismo: interferência, coletivismo e transversalidade. In: *Cidade sem nome*, jun. 2006. Disponível em: <<http://www.cidadesemnome.org.br/artigos/2006-2-arteativismo1.pdf>>. Acesso em: 20 jun 2012.

MORAIS, Frederico. *Algum desenho 1963-2005*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2005.

_____. Contra a arte afluyente, o corpo é o motor da obra. *Revista Vozes*, Rio de Janeiro, jan/fev. 1970.

_____. *Linguagem material*. Londres: TateEtc, 2008.

_____. O artista, como garimpeiro, vive de procurar aquilo que não perdeu. *O Globo*, Rio de Janeiro, 16 mar. 1977.

_____. Retrato e auto-retrato da arte brasileira (1984). In: SEFFRIN, Silvana (Org.). *Frederico Morais*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

MOTTA, Gustavo. *No fio da navalha*. Dissertação (Mestrado) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011.

MOUFFE, Chantal. Por um modelo agonístico de democracia. *Revista de Sociologia Política*, Curitiba, n. 25, jun. 2006.

_____. Wittgenstein, la teoria politica y la democracia. *Phrónesis, revista de filosofía y cultura democrática*, ano 3, n. 9, verão 2003.

NOBLE, Richard (Org.). *Utopias: documents of contemporary art*. Cambridge: MIT Press, 2009.

OITICICA, Hélio. Brasil diarreira. In: GULLAR, Ferreira (Org.). *Arte brasileira hoje*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973.

_____. *Esquema geral da nova objetividade*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1967. Disponível em: <http://tropicalia.uol.com.br/site/internas/leituras_gg_objetividade1.php>. Acesso em: 20 out. 2010.

PINSKY, Jaime; PINSKY, Carla Bassanezi. *História da cidadania*. São Paulo: Editora Contexto, 2007.

PRIGOGINE, Ilya. *As leis do caos*. São Paulo: Unesp, 2002.

_____. *O fim das certezas: tempo, caos e as leis da natureza*. (com a colaboração de Isabelle Stengers); tradução de Roberto Leal Ferreira. 2. ed. São Paulo: Unesp, 2011.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: EXO experimental; Ed. 34, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. *Dissensus: on politics and aesthetics*. London; New York: Continuum, 2010.

_____. *O espectador emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

_____. *The politics of aesthetics*. London; New York: Continuum, 2006.

RICKEY, George. *Construtivismo: origens e evolução* (1967). Tradução Regina de Barros Carvalho. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

ROLNIK, Suely. Desentranhando futuros. In: FREIRE, Cristina; LONGONI, Ana (Org.). *Conceitualismos do Sul*. São Paulo: Annablume; USP-MAC; AECID, 2009.

_____. Subjetividade antropofágica. In: BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO, 24., São Paulo. *Arte contemporânea brasileira: um e/entre outro/s*. HERKENHOFF, Paulo; PEDROSA, Adriano (Ed.). São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política 1964-1969 – alguns esquemas. In: _____. *Cultura e política*. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

_____. Nacional por subtração. In: _____. *Cultura e política*. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

SCOVINO, Felipe (Org.). *Arquivo contemporâneo*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

SHOLETTE, Gregory; STIMSON, Blake. *Collectivism after Modernism*. Minnesota: University of Minnesota, 2007.

STALLABRASS, Julian. *Art incorporated: the story of contemporary art*. Oxford: Oxford University Press, 2004.

TEJO, Cristiana. A arte tem que seduzir. In: SCOVINO, Felipe (Org.). *Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.

VENÂNCIO FILHO, Paulo. Situações limite. In: FERREIRA, Glória (Org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

WELCHMAN, John (Org.). *Institutional critique and after*. Zurique, JRP Ringier, 2006.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações filosóficas*. São Paulo: Abril Cultural, 1975. (Coleção Os Pensadores).