

## “A OBRA DE ARTE HABITADA POR HISTÓRIAS”

Janayna Araujo Costa Pinheiro  
PPGA-UFES

Palavras-chave: *Cildo Meireles, Arte Contemporânea, Tiradentes, histórias, anestesia.*

Da obra “Tiradentes: totem-monumento ao preso político” (1970), de Cildo Meireles<sup>1</sup>, recorro às “histórias” que se desdobram em comentários, falas e escritos do artista, e se conectam com o objeto de arte, e que se constituem como materialização estética do processo da obra. Para formular seu trabalho, o artista faz circular informações e fatos cotidianos, que compõem um arcabouço a dar corpo à sua obra; aspecto ressaltado por Maia:

Por vezes, parecia desviar do assunto. Quando conta histórias, e gosta de contá-las, Cildo já está falando sobre sua obra, já está produzindo reflexões importantes, que são ditas do modo mais casual possível. Como na tradição oral, sua fala assemelha-se às fábulas. (Meireles, 2009, p. 13)

Na medida que eu lia e relia as bibliografias, observava que as histórias variavam desde acontecimentos políticos, como no caso de “Tiradentes...” (1970), à narrativas religiosas, como em “Sermão da Montanha: Fiat Lux” (1979) e imaginário popular, tal qual em “Inserções em circuitos ideológicos: Projeto Coca-Cola” (1970), que se utiliza de mensagens em garrafas.

Sobre o acontecimento em torno de Tiradentes, por exemplo, o que se sabe de sua vida e morte é também registrado de forma oral. Nessa história, a tradição contada devolve ao personagem um corpo, o qual pelo esquartejamento teria sido lançado na obscuridade política, e durante tal período, num certo anonimato. Apesar de



distante o evento, algo do horror e/ou da surpresa permanece. Assim, as histórias fortalecem o imaginário e nos instigam a rever conceitos supostamente consolidados. As histórias enquanto uma linguagem situam o sujeito em relação à obra. O artista se vale da língua para tratar da impossibilidade de redução do “objeto das artes plásticas”:

Porque você parte da coisa mais abstrata que é a língua – que não chega a ser tão abstrata quanto a matemática –, de uma ideia, repertório ou gramática, que depois se transforma numa coisa, no objeto estético. *As artes plásticas trafegam ao contrário*: partem da coisa mais bruta e tentam transformar isso em algo mais etéreo, mais abstrato. (Meireles, 2009, p. 47, grifo meu)

Cildo Meireles recebe do neoconcretismo a superação da visualidade; em suas palavras: “O que me atraiu no neoconcretismo foi a possibilidade de pensar sobre arte em termos que não se limitassem ao visual” (Herkenhoff; Mosquera; Cameron, 1999, p. 13). Interessa o caráter duplo desse objeto, uma “abertura de linguagem”, o que permite descobrir ou revelar (do objeto) sua capacidade de expressão de ideias ou sentimentos, utilizando-se de marcas, sinais ou qualquer sistema de símbolos.

“Tiradentes...” consistiu-se em uma estaca de madeira de 2,5 m de altura sobre um espaço demarcado por tecido branco. Agregado a esse conjunto, um termômetro clínico no topo da estaca e dez galinhas vivas amarradas ao “poste”, sobre as quais se derramou gasolina, ateando-se-lhes fogo. Essa obra foi realizada uma única vez, e fez parte da exposição “Do Corpo à Terra”,<sup>2</sup> em Abril de 1970, em Belo Horizonte. Comemorava-se a Semana da Inconfidência e inaugurava-se o Palácio das Artes. Sobre essa obra tem-se apenas registros fotográficos de Luiz Alphonsus Guimarães. “Tiradentes...” aconteceu na parte externa, nos fundos do pavilhão de exposições. Em entrevista, o artista diz:

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

Nos anos de 1970 Tiradentes estava sendo usado como “herói” nacional pelo Regime Militar. Vale lembrar que a obra faz referência direta ao mártir da Inconfidência

do Brasil, que foi enforcado, decapitado e esquartejado por ter assumido a responsabilidade de uma conspiração. Em entrevista o artista comenta:

Com *Tiradentes...* eu estava interessado na metáfora e no deslocamento do tema. Queria usar o tema, vida e morte, como a matéria-prima do trabalho. O deslocamento é o que importa na história da arte. (Herkenhoff; Mosquera; Cameron, 1999, p. 15)

Apesar de o artista manter uma postura política em suas obras, tal engajamento não assume um discurso partidário, ao contrário, sua obra provoca discussão e, portanto, precede a escolha política. Ele diz: “estava interessado numa poética não discursiva da linguagem, porque considerava uma condição essencial para que o objeto de arte funcionasse de modo comparável à linguagem” (Herkenhoff; Mosquera; Cameron, 1999, p. 136).

O espaço dessa obra não se limita ao pano branco, ela se amplia ao que foi (ou é) tecido no limiar de um corpo, seja corpo da arte, do objeto ou mesmo social. O trabalho de Cildo Meireles “[...] gera certa disposição estratégica para produzir uma força de deslocação que põe o indivíduo no centro político da obra. [...] São portanto fronteiras/forças que atravessam dois corpos: o corpo da obra e o corpo do autor.” (Scovino, 2009, p. 13).

Há, no seu trabalho, um elemento de ação direta que permite a produção de discurso a partir da situação vivida entre espectador e obra. Contudo, cabe dizer que essa produção não se enquadra no discurso da verdade sobre a obra ou sobre o que pensa o artista. Antes disso, “contra o privilégio do objeto de arte, por seu turno, considero importante calcar o trabalho sobre a oralidade. A oralidade é o suporte ideal para o trabalho de arte: ela não só prescinde da posse do objeto como é de fácil transmissão e expansão social.” (Scovino, 2009, p. 13).

A arte, para alcançar uma expressão capaz de atravessar toda essa barreira, utilizou-se de experimentações capazes de conferir contorno ao conceito de arte efêmera. De acordo com Frederico Morais (1970) a arte, naquele contexto, se afirmava como acontecimento, situação, experiência questionadora do próprio conceito de obra de arte, permitindo que gestos, intervenções no espaço ou mesmo uma ideia significassem modos de expressão artística.

O espaço enquanto constituinte da obra para sustentar ou não a elaboração de uma ideia faz aparecer o aspecto duplo do objeto. Meireles aceita a contradição do objeto e faz uso disso, apontando para a abertura da linguagem sem se ocupar com a discussão prévia sobre ser esse um objeto de arte ou não.

Tal ambiguidade aparece por meio da linguagem, ou seja, por meio das histórias contadas. Em “Tiradentes...”, o primeiro nome do título da obra já traz em si um acontecimento histórico. A ação de “Tiradentes...” constituiu-se a partir da parca memória das camadas históricas. O herói do movimento anticolonialista de 1789 só reaparece na arte brasileira após a queda do Império em 1889, depois da proclamação da República, quando o artista Pedro Américo pinta “Tiradentes esquartejado” (1893). Contudo, Meireles resgata uma cena do passado para pensar o presente: “pegar as galinhas e matá-las equivalia, na verdade, a pegar um símbolo nacional e torná-lo símbolo do golpe militar.” (Herkenhoff, 2001, p. 64). Tem-se nesse contexto uma espécie de silogismo, certa similaridade entre Tiradentes, galinhas e presos políticos.

Entretanto, “Tiradentes...” não deixa de ser um trabalho construído a partir do “horror”, pois explode a imagem heroica erguida pelos militares, mostrando tanto a fragilidade do preso político como da memória.

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

Se colocamos o objeto de arte entre parênteses, outros elementos surgem para questionar a “arte pura”, como Thierry de Duve, em “Kant depois de Duchamp”, ao citar o próprio Duchamp em *Apropos of ‘readymades’* (1961), traz à tona a desmontagem dessa pureza da arte: “A escolha foi baseada em uma reação de indiferença visual, ao mesmo tempo uma total ausência de bom ou mau gosto... na verdade, uma *anestesia* completa.”<sup>3</sup> De outro lado, Rosalind Kraus afirma: “o campo ampliado é portanto gerado pela problematização do conjunto de oposições, entre as quais está suspensa a categoria modernista de *escultura*.” (1984, p. 135).

Para tanto, lembro a fala do artista Cildo Meireles sobre a excessiva manipulação do olho:

[...] A história do olho foi tão excessivamente manipulada, que não sei qual a possibilidade de execução de um trabalho democrático em arte, levando-se em conta só o olho. Eu acho que o olho é importante, importantíssimo, mas enquanto se estiver trabalhando tem-se que estar pensando em coisas além do olho, simplesmente. (Scovino, 2009, p. 67).

Na avaliação do próprio artista, seu trabalho busca o sensório como forma de conhecimento. E é a partir de outros aspectos sensoriais, como olfato, tato, paladar e audição, além das sensações como de tempo e espaço, de si e do mundo, que podemos retomar a palavra “anestesia”. De origem grega, significa “sem sensação” (a-, negativo + -aisthesis, capacidade de sentir). Se o que vemos já não sustenta apreciação, como lidar com as outras sensações que parecem se defender a partir da produção desse olhar?

Freud, em “Luto e melancolia” (1915), “Rascunho E” (1894?) e “Rascunho G” (1895?), busca diferenciar depressão e melancolia, sendo esta uma “anestesia psíquica”, ou seja, a melancolia se configura como reação psíquica à dor ou “indiferença ao horror”. No sentido figurado, o nome (anestesia) se aproxima da apatia ou do desinteresse. No uso das locuções, geral ou local, a suspensão da sensibilidade pode ocorrer com ou sem a preservação da consciência, tudo dependendo de que parte do corpo, ou todo ele, tenha sido afetado.

Sobre a execução da obra, Cildo Meireles diz: “Claro que jamais repetiria um trabalho como “Tiradentes...” Ainda posso ouvir as pobres galinhas em minha memória psicológica. Mas em 1970 *senti* que aquilo tinha de ser feito.” (Herkenhoff; Mosqueira; Cameron, 1999, p. 13, grifo meu).

Naquilo que as artes plásticas trafegam ao contrário e considerando as oposições propostas por Rosalind Krauss ao ampliar a noção de objeto de arte, seria a anestesia uma reação à multissensorialidade?

—.—.—.—

1 Cildo Campos Meirelles (Rio de Janeiro RJ 1948). Artista multimídia.

2 A Mostra organizada por Frederico Moraes, na qual participaram artistas do Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais.

3 “The choice was based on a reaction of *visual* indifference with at the same time a total absence of good or

bad taste ... in fact a complete *anaesthesia*.” (Marcel Duchamp, 1961, grifo meu). Disponível em: <http://www.iaaa.nl/cursusAA&AI/duchamp.html>. Acesso em: 30 de Agosto de 2012.

## REFERÊNCIAS

De Duve, Thierry. Kant depois de Duchamp. In: Arte & Ensaios, Revista do Mestrado em História da Arte EBA, UFRJ, n. 5, 2º Semestre, 1998. (p. 125-152)

Freud, Sigmund. Luto e Melancolia (1915). In: \_\_\_\_\_. Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira com comentários e notas de James Strachey e Alan Tyson. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. 17 (p. 245-263).

\_\_\_\_\_. Rascunho E (1894?). In: \_\_\_\_\_. Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira com comentários e notas de James Strachey e Alan Tyson. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. 17 (p. 235-241).

\_\_\_\_\_. Rascunho G (1895?). In: \_\_\_\_\_. Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira com comentários e notas de James Strachey e Alan Tyson. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. 17 (p. 246-253).

Herkenhoff, Paulo; Mosquera, Gerardo; Cameron, Dan. Cildo Meireles. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

Herkenhff, Paulo (Org.). Cildo Meireles, geografia do Brasil. Rio de Janeiro: Artviva Produção cultural, 2001.

Krauss, Rosalind Epstein. A escultura no campo ampliado. In: Revista Gávea – revista do curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, nº 1. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica, 1984.

\_\_\_\_\_. Cildo Meireles. Texto de Carmen Maia. Rio de Janeiro: Funarte, 2009.

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

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

Janayna Araujo Costa Pinheiro é mestranda no Programa de Pós-graduação Artes (UFES). Possui graduada em Psicologia (UFES, 1998) e Artes Plásticas (UFES, 2010) e mestre em Psicologia Institucional pela UFES (2009).