

O ESPAÇO COMO DESVIO: UM ESTUDO SOBRE A PROBLEMATIZAÇÃO DA NOÇÃO DE ESPAÇO NA OBRA DE CILDO MEIRELES

Ângela Maria Grando Bezerra
angelagrando@yahoo.com.br
Orientadora PPGA – UFES

Janayna Araujo Costa Pinheiro
janayna.araujo@gmail.com
Mestranda PPGA – UFES

Resumo: Buscou-se estudar a diversidade com que o artista brasileiro Cildo Meireles explora criticamente a idéia convencional do espaço. Para tanto, recorreremos aos trabalhos: *Estudo para espaço* (1969), e *Babel* (2001-2006). Bem como a experiência radiofônica de Orson Welles (1938), com o intuito de investigar aspectos singulares da obra de Meireles, visto que o artista extrai do âmbito político das artes discussões fortes permitindo a abertura de experiências e questionamentos. Nesse sentido, recorreremos aos críticos, como Frederico Morais, relevantes do percurso de Cildo Meireles, ao legado do artista em escritos e entrevistas e a pensadores contemporâneos como Gilles Deleuze e Felix Guattari, convocados para esclarecer a noção de processos de subjetivações, o modo *como* estudar o poder e a noção do *fora*.

Palavras chave: arte moderna e arte pós-moderna brasileira. Experimentalidade na arte. Cildo Meireles.

O ESPAÇO COMO DESVIO: UM ESTUDO SOBRE A PROBLEMATIZAÇÃO DA NOÇÃO DE ESPAÇO NA OBRA DE CILDO MEIRELES

O presente trabalho confere uma pesquisa sobre a produção do artista brasileiro Cildo Meireles¹, nas décadas de 1960 e 70, período em que o artista morou em Brasília e no Rio de Janeiro. Pretendeu-se verificar na obra, por meio dos trabalhos: *Estudo para o espaço* (1969)² [Figura 1] e *Babel* (2001-2006) [Figura 2], o modo como o artista explora criticamente a ideia convencional do espaço. Tendo como objetivo principal investigar de que maneira tais elementos como descontinuidade, deslocamento, desvios, bifurcações aparecem na obra do artista e convergem ou não com questões contemporâneas. Para tanto, recorreremos à experiência de Orson Welles, considerado por Cildo Meireles o modelo paradigmático da discussão sobre arte e vida, a fim de nortear o debate proposto.



Figura 1. Cildo Meireles, *I. Estudo para espaço* (1969), texto datilografado sobre papel. Desenho. Coleção particular. Imagem disponível em MEIRELES, 2006, p. 23.



Figura 2. Cildo Meireles, *Babel* (2001-2006), estrutura metálica, rádios. Alt.: 500cm, diâmetro: 200cm. Instalação. Coleção particular. Imagem disponível em MEIRELES, 2006, p. 28.

A arte contemporânea propõe ao espectador um lugar mais diversificado e, muitas vezes, contido em certo estranhamento. O sentimento de estranheza diz respeito ao que é de fora, ou seja, àquilo que escapa ao convívio. De todo modo, a situação agita o processo de subjetivações de um terreno existencial,³ provocando o espectador a recorrer aos seus recursos subjetivos, comungando com a obra tanto na incerteza quanto no sentido de apreender um saber.

A exemplo dos trabalhos em questão, tanto *Estudo para o espaço* (1969) quanto *Babel* (2001-2006), já não se apresentam ao espectador apenas para a contemplação. O visitante de uma exposição, frente a trabalhos desse porte, sai do lugar de observador contemplativo para participar junto a obra.

Estudos para espaço (1969), consiste em um texto datilografado, que diz: “Estudo para área: por meios acústicos (sons). Escolha um local (cidade ou campo), pare e concentre-se atentamente nos sons que você percebe, desde

os próximos até os longínquos”. Esse desenho⁴ criado por Cildo Meireles convoca a percepção sonora do ambiente⁵ em torno do espectador a partir da leitura. Após esta, cabe a ele dar consistência ou não à imagem proposta, num deslocamento da percepção visual para a sonoridade sugerida pelo desenho. Ou seja, para além do visual e para além do espaço no qual estão inserido, obra e espectador. Ao se deparar com tal desenho, procede-se à elaboração e à construção de uma imagem sonora, que remete ao ambiente, mas também a uma construção imagética de referência do espectador. Nesse caso, o olhar é menos contemplativo, apesar da leitura. Contudo, tem-se a compleição de um espaço que se constitui pela percepção auditiva. Um espectador menos habituado a esse tipo de trabalho pode se sentir enganado, pois o que vê não parece corresponder ao que habitualmente expõe-se em quadros, tais como desenhos ou pinturas de figuras humanas, paisagens, ou mesmo formas geométricas.

A imagem proposta por Cildo Meireles se desprende do papel. Sua arte está para além do trabalho com as mãos, no entanto, o desenho constitui um suporte para comunicar uma ideia, provocando deslocamento do objeto de arte. A partir desse trabalho, perguntamos: para onde é deslocado?

Para entendermos um pouco dessa discussão, apropriamo-nos do paralelo feito pelo próprio Moacir dos Anjos, no catálogo *Babel* (2006). Ele compara *Babel* (2001-2006) com *Estudos para espaço* (1969). Nesta última o espectador fica parado em um lugar qualquer, escutando os sons próximos e distantes. Delimita-se, assim, uma área imaginada por meio dos sons. Por outro lado, o espectador chega a *Babel* primeiramente pelos sons e só depois pelo olhar. Moacir diz:

A percepção do elemento sonoro do trabalho mesmo antes que se possa discerni-lo visualmente confirma, por fim, o interesse de Cildo Meireles em investigar a natureza e as características do espaço valendo-se de mais de um sentido, requerendo, do visitante, a disposição de explorar *Babel* com o próprio corpo e de despendê-lo com ele um tempo incerto (MEIRELES, 2006, p. 23, grifo nosso).

Moacir dos Anjos enfatiza o interesse de Meireles em explorar os aspectos

sensoriais nas mais variadas possibilidades. Nota-se que os trabalhos produzem certo estranhamento, na medida em que a obra, ao se utilizar desses elementos, conduz o espectador a confrontar suas percepções.

Babel (2001-2006) é uma instalação e consiste em uma torre de estrutura metálica coberta de rádios. A torre tem cerca de dois metros de diâmetro e cinco metros de altura e se localiza no centro de uma sala em quase penumbra. Centenas de rádios, acumulados e sobrepostos, de variados formatos e épocas distintas estão ligados; os *leds* e *dials* são os pontos luminosos da torre. Percebem-se chiados ao longe, e ao aproximar-se identificam-se músicas, notícias e programas de rádio emitidos de cidades e países diferentes e sintonizados em ondas de variável alcance.

Segundo Moacir dos Anjos,

[...] Cildo Meireles se ocupa, desde quase o início de sua trajetória, em discutir criticamente a idéia convencional de espaço em que se desenrola a vida humana – quer em sua dimensão física e cotidiana, quer em uma perspectiva política e de temporalidade ampliada –, afastando maneiras redutoras ou circunscritas de topografar territórios. (MEIRELES, 2006, p.11)

Nesse caso, Moacir dos Anjos enfatiza a maneira de o artista topografar territórios, afastando-se de reduzir ou circunscrever esses espaços. Para entender essa problemática, recorreremos, à noção de território segundo Guattari & Rolnik (2005):

O território pode ser relativo tanto a um espaço vivido, quanto a um sistema percebido no seio do qual um sujeito se sente 'em casa' [...]. O território é sinônimo de apropriação, de subjetivação fechada sobre si mesma. Ele é o conjunto dos projetos e das representações nos quais vai desembocar, pragmaticamente, toda uma série de comportamentos, de investimentos, nos tempos e nos espaços sociais, culturais, estéticos, cognitivos. (GUATTARI & ROLNIK, 2005, p. 388)

Tanto *Estudo para o espaço* quanto *Babel* apontam para uma noção de território que escapa ao geográfico. O espaço da galeria ou museu oferecem, nesse contexto um outro modo de se relacionar com o objeto de arte. Tem-se um deslocamento sutil quanto ao lugar ocupado pelo visitante. A obra provoca um deslocamento no espectador ao forçá-lo para um ambiente que extrapola o

espaço da galeria ou museu. Motivo pelo qual há certo estranhamento frente a obra, que conflita o expectador a um ambiente conhecido e ao mesmo tempo desconhecimento, fato que o desorienta produzindo uma nova reconfiguração.

Dito de outra maneira, se a pessoa encontra-se orientada em seu ambiente, há menos estranhamento, mas se há certa desorientação [deslocamento de códigos] da pessoa no ambiente, haverá mais estranhamento. Esse movimento diz respeito não somente ao âmbito do entendimento intelectual, mas inclui o ambiente no qual se está inserido. Não há um saber prévio para esse contexto, e a incerteza se faz visível num misto de querer saber e não saber, Se algo aparece aí, junto ao estranhamento, supõe-se o fato de não saber como tratá-lo.

Babel, por exemplo, traz o efeito da tecnologia ao usar os rádios. A noção de espaço-tempo parece esfarelar-se com o desenvolvimento das tecnologias, como telefones, televisões, computadores, internet. O efeito da circulação de informações por meio desses aparatos despertam conexões entre mundos e permitem uma expansão impensável. Os sons audíveis em *Babel* despertam tanto curiosidade e nos põe em sintonia com outros mundos. Ao longe, os ruídos; mas à medida que nos aproximarmos, o espaço sonoro se expande e dispensa-se um 'tempo incerto' frente à obra ao buscarmos decodificar os sons das emissões radiofônicas. Faz-se um esforço para 'concentrar-se e atentar para os sons que se percebe', e ao observar a distância das tecnologias tem-se a sensação de uma 'temporalidade ampliada'. Os rádios de várias gerações e tecnologias, as sintonias das ondas de rádio que concentram na torre várias línguas, toda essa referência à multiplicidade de vozes demarca um território não só geográfico, mas também subjetivo. Cabe, ainda, uma exploração maior sobre o uso que o artista faz dos elementos sonoros e sua relação com as noções convencionais de tempo e espaço.

Frederico Morais, no catálogo da exposição *Algum desenho (1963-2008)*, ao questionar o artista sobre a diferença entre seus desenhos atuais e os anteriores, faz emergir na série de perguntas o quanto os desenhos estão de

acordo com a vida do artista e como os desenhos atuais “[...] passam por um processo de amadurecimento e decantação [...]” (MEIRELES, 2008, p. 68), comentando o modo como isso vem acontecendo:

[...] num trabalho como *Disappeared Element*, que apresentei na Documenta de Kassel (2002), volto a discutir a desmaterialização da ideia da desmaterialização do objeto de arte. É como se finalmente surgisse a possibilidade de dissolver a fronteira entre arte e realidade, cuja experiência paradigmática – e até hoje não superada – foi a recriação radiofônica da Guerra dos Mundos de H. G. Wells, realizada por Orson Welles. (MEIRELES, 2008, p. 68)

Vale lembrar o marco temporal dessa intervenção de Welles, ocorrida no final da década de 30, tendo o livro de H. G. Wells sido lançado 40 anos antes e considerado uma das obras mais conhecidas do autor. Interessa compreender o que significou a realização de Orson Welles (1915-1985) a fim de melhor captar a possível dissolução da fronteira “arte e vida”, outra questão ainda amplamente debatida. Sem embargo, contornando a enumeração dos detalhes do evento já conhecido e exaustivamente debatido, vamos buscar enfatizar seu aspecto criativo, no que tange à confusão arte/vida.

Na noite de 30 de outubro de 1938, véspera do Dia das Bruxas, Orson Welles deu início ao programa do *Mercury Theatre on the Air* da CBS (*Columbia Broadcasting System*) de uma maneira fora do habitual. A peça, adaptação do romance *A Guerra dos Mundos* (1898), de H. G. Wells (1866-1996), relatava a invasão de centenas de marcianos que chegavam em naves na pequena cidade Grover’s Mill, localizada em Nova Jersey.⁶

Segundo Ortriwano (1999),⁷ o radioteatro começava com uma abertura habitual: “pelo anúncio da apresentação de um suplemento musical, bem ao estilo da época e pela prestação de serviço, o boletim meteorológico”. Mas, para a interpretação dessa peça utilizaram elementos próprios da linguagem radiofônica da época.

Todas as características do radiojornalismo usadas na época – às quais os ouvintes estavam habituados e nas quais acreditavam – se faziam presentes: reportagens externas, entrevistas com testemunhas que estariam vivenciando o acontecimento, opiniões de especialistas e autoridades, efeitos sonoros, sons ambientes, gritos, a emotividade dos envolvidos, inclusive dos pretensos repórteres e

comentaristas, davam a impressão de um fato, que estava indo ao ar em edição extraordinária, interrompendo outro programa, o radioteatro previsto. (ORTRIWANO, 1999)

A interpretação de Orson Welles provocou uma fusão de contextos, convocando os ouvintes a uma participação inesperada. Na introdução do romance *A Guerra dos Mundos*, o anúncio da invasão dos marcianos se dá pelos jornais às “[...] pessoas na terra [que] seguiam vivendo sua vida normal ocupadas com seus vários afazeres, esperanças e ilusões cotidianas, ‘sem se darem conta de que a vida no planeta vinha sendo observada por inteligências superiores’ [...]” (MEDITSCH, 2008, p.2).

Na adaptação de Orson Welles, ele “apenas atualizou o presente da narrativa, transferindo ‘o olhar invejoso e sem simpatia dos marcianos’, originalmente postado na vida inglesa do fim do século, para o contexto americano em 1938” (MEDITSCH, 2008). Com esse deslocamento do presente da narrativa, Orson Welles substituiu o jornal pelo rádio. O tempo da narrativa da peça incluía os ouvintes, bem como o próprio meio de transmissão, o rádio, com todo o seu aparato, funcionou como protagonista da peça.

O roteirista Howard Koch (1901-1995), que adaptou o texto literário para o rádio, trabalhou no sentido de aproximar “a estória – no tempo e no espaço – do cotidiano dos ouvintes introduzindo o próprio rádio como protagonista dos acontecimentos narrados, sem desperdiçar a força dramática já presente no texto que consagrara o autor inglês” (MEDITSCH, 2008).⁸

Rompeu-se a linearidade temporal da narrativa, privilegiando-se o relato por meio dos fragmentos noticiados e interrompendo-se um circuito já conhecido dos programas. Ortriwano (1999) diz: “Orson Welles misturou elementos específicos do radioteatro (ou seja, da ficção), com os existentes nos noticiários da época (o verossímil, a realidade convertida em relato)”.

É esse o ponto que nos interessa, essa mistura de elementos específicos de um objeto somados aos acontecimentos da época. A recriação de Orson Welles considerava precisamente a capacidade imaginativa dos ouvintes. O deslocamento promovido por ele provocou um desvio na noção espaço-

temporal. Ao utilizar as técnicas jornalísticas e a ambientação sonora, ou seja, ao apropriar-se da linguagem específica do rádio para o roteiro de uma peça, ele explora e potencializa a capacidade criativa dos ouvintes.

No entanto, Orson Welles dispara uma discussão um tanto polêmica e complexa. As intenções de sua experiência, segundo os artigos citados, variam da possibilidade de conseguir audiência até a capacidade de fomentar a imaginação dos ouvintes. Mas, fato é que a relevância do episódio é conferida à sua astúcia em ter misturado o drama da ficção com o da vida, tema amplamente explorado na arte contemporânea.

Nesse sentido, destacamos da experiência de Welles algumas ações para pensar modos possíveis de explorar a dissolução entre arte e vida no trabalho de Cildo Meireles: a ruptura com um circuito linear ou lógico, a subversão de regras, a fusão de contextos, o deslocamento de elementos do cotidiano para a arte.

É claro, não podemos deixar de lado a relevância da sonoridade no trabalho de Orson Welles. A sonoridade da palavra livre do acontecimento visível tem força para fazer vibrar ruídos internos em um indivíduo ou em uma população. Meditsch (2008) cita uma série de pensadores que poderiam nos ajudar a pensar sobre o poder de sugestão da palavra escutada. Segundo ele, “para Bachelard (1949), que equiparou a escuta do rádio ao devaneio, a ausência da imagem é a chave para penetrar no mundo interior do ouvinte.” (MEDITSCH, 2008, p. 5).

Para compreender a reação frente à obra faz-se necessário considerar o ambiente. Na experiência de Orson Welles o deslocamento da linguagem específica do rádio encontrou eco não só por conta de sua genialidade como também em contribuição ao contexto político, econômico e social da época.⁹ Interessante notar, apesar de o rádio¹⁰ ter se transformado em fonte de entretenimento e de informações jornalísticas, até esse acontecimento não se tinha noção do seu poder de influência.¹¹

Tanto a leitura do texto datilografado no papel, *Estudos para espaço*, quanto em *Babel* há uma aposta na capacidade imaginativa, sendo imprescindível a participação do expectador. Nesses dois trabalhos busca-se problematizar a noção de espaço. Em *Estudos para espaço*, o espaço é delimitado temporalmente pelo visitante ao “perceber os sons, desde os próximos até os longínquos”, e se realiza num registro impalpável. Em *Babel*, os sons se tornam mais claros e nítidos à medida que o corpo se aproxima.

Estudos para o espaço por exemplo, convoca o espectador escutar os sons à sua volta, desde os mais próximos até os mais distantes. Interessante situar que esse trabalho é apresentado em novembro de 1969 e é um ano de acontecimentos político, econômico e social marcantes: no Brasil tem-se o início dos “Anos de Chumbo”. Sob o efeito de regimes autoritários “[...] os artistas viam-se pressionados a adotar posições políticas contra a perseguição e a censura [...] entretanto, as preocupações políticas acabaram refletindo-se na cultura de maneira reacionária sob o ponto de vista estético [...]” (CANONGIA, 2005, p. 50). Na década de 1960 tem-se forte investimento em tecnologia, a qual apontava (e ainda aponta) para uma exploração cada vez mais intensa em gastar menos tempo ao percorrer uma determinada distância. E, é provável que tais eventos tenham suscitado efeitos diversos na dinâmica da vida, causando reconfigurações quanto à noção de tempo e espaço.

Ambos buscam uma interação com ambiente ao mesmo tempo que convoca ao expectador a se posicionar em relação à obra. No caso desses trabalhos, são os ruídos da cidade que oferecem ao expectador a consistência das imagens, ou, aquilo que ela oferece de exterioridade, as praças, as ruas, praias etc. Em um primeiro momento, podemos pensar a exterioridade como algo fora dos espaços fechados de estabelecimentos e prédios.

O inesperado do encontro com a obra, ou seja, aquilo que ocorre no instante do encontro entre obra e visitante soma-se ao ambiente para fazer acontecer uma situação. Entendem-se por ambiente os acontecimentos políticos, econômicos e sociais de uma dada época, como se para desdobrar a ideia do

artista, fosse necessário um argumento de conexão na relação entre obra, visitante e ambiente. Cildo Meireles, ao afirmar que sua obra “[...] aspira à condição de densidade, grande simplicidade, objetividade, abertura de linguagem e interação [...]”, enfatiza que a obra só existe no instante da interação. Mas em que se constitui esse argumento?

É interessante observar que na arte contemporânea a obra, o espectador e, frequentemente, o ambiente tem sido elementos intrínsecos na constituição de um trabalho artístico. Certa composição desses elementos aproxima-nos do processo de subjetivação proposto por Gilles Deleuze e Felix Guattari que, na perspectiva de Michel Foucault, apostam que esse processo não separa a exterioridade da interioridade.

O processo de subjetivação acontece a partir dos encontros e atravessa a todos o tempo todo, dele emergindo as diferenças, que podem abalar ou não as representações mais sedimentadas. “As subjetivações, as totalizações, as unificações são, ao contrário, processos que se produzem e aparecem nas multiplicidades”¹² (DELEUZE & GUATTARI, 1995, p.8). Segundo Guattari, uma definição provisória para a noção de subjetividade seria “o conjunto das condições que torna possível que instâncias individuais e/ou coletivas estejam em posição de emergir como *território existencial* auto-referencial, em adjacência ou em relação de delimitação com uma alteridade ela mesma subjetiva” (GUATTARI, 1992, p. 19 grifo do autor).

A desconstrução da ideia convencional de espaço está presente em trabalhos de Cildo Meireles, que envolvem aspectos psicológicos, sociais, políticos, físicos e históricos. Interessa-nos, portanto, indagar como a subjetivação (interioridade-exterioridade) concernente à reação diante da obra se desenvolve. Seria esse aspecto duplo fonte para a elaboração de uma ideia?

Nesse sentido, em um segundo momento, podemos questionar se a exterioridade seria necessariamente o lado de fora de um estabelecimento. Visto que a imaginação implica os espaços (ruas, praças, padarias, etc.)

freqüentados pelos expectadores e, o campo delimitado pelo expectador constitui-se como uma paisagem intensa e viva.

A partir da imagem constitutiva do objeto há um encaminhamento para a compreensão da ideia, o que não quer dizer que será entendida. No entanto, a imagem da obra não confere com a imagem do objeto, mais parecendo uma busca de entendimento. Nesse sentido, podemos recorrer a uma afirmativa de Sartre para problematizar essa questão: “[...] a imaginação ou conhecimento da imagem vem do entendimento; é o entendimento, aplicado à impressão material produzida no cérebro, que nos dá uma consciência da imagem [...]” (SARTRE, 1964, p. 11).

O artista afirma que está “[...] interessado em materiais ambíguos, que podem simultaneamente ser símbolo e matéria-prima, assumindo *status* de objetos paradigmáticos.” (HERKENHOFF; MOSQUERA; CAMERON, 1999, p. 17). O motivo da escolha do material acontece a partir da interpretação do trabalho de arte na vida diária. Os objetos, situados no mundo cotidiano e ainda impregnados de significados, são de interesse para a constituição da obra.

Percebe-se que o artista explora essa desconstrução tanto nos materiais como nos nomes das obras, forjando o pensamento no paradoxo, fazendo emergir nuances e tensões de uma paisagem. Aspectos semelhantes aparecem na experiência paradigmática da *Guerra dos Mundos* de H. G. Wells, realizada por Orson Welles.

Segundo Deleuze & Guattari (1995), há processos que podem ser chamados de desterritorialização, ou seja, o modo como saímos do território. Ao sair de um espaço conhecido para outro desconhecido, procura-se um território; busca-se um lugar onde sentir-se melhor: ao sair de um território, faz-se, ao mesmo tempo, um esforço para se reterritorializar em outra parte.

Sobre território o artista diz:

Muitos de meus trabalhos passam por uma noção de território que, neste exato momento, está em estado de indefinição, de suspensão. Pessoalmente, sempre achei a noção de país – como extensão do

corpo ou lugar da felicidade localizada – um código de classificação tão vago e impreciso quanto qualquer outro. (HERKENHOFF, 2001, p. 20)

Assim, vale retomar a questão da desestabilização provocada diante da obra, que nos remete ao movimento de entrar e/ou sair de um território subjetivo sem necessariamente sair do lugar. A fita de Moebius sugere essa mesma discussão, quando no movimento de deslizar o dedo percorre-se o dentro e o fora sem deixar a superfície da fita. As cartografias produzidas por Cildo Meireles nos expõem a uma avaliação dos deslocamentos no jogo relacional entre ficção e realidade. O territórios, não se restringem à noção espaço-geográfica.

O artista mistura ficção e realidade, provocando uma eclosão de questionamento quanto ao que é visto, como também expande o desenho, gerando um deslocamento em relação à “paisagem” do trabalho, a imagem sugerida pelo desenho pode estar ‘fora’ do espaço da galeria, mas também ‘dentro’ do campo de imaginação do visitante. Cildo Meireles, nesses trabalhos realiza deslocamentos sutis, conectando-os com o ‘fora’ da galeria por meio do espectador.

Entendemos que a obra permite interferências no registro tempo-espaço, criando certa desordem, com potência para explorar as mais diversas possibilidades de entrelaçamentos dessa noção. Os territórios explorados nas cartografias de Cildo Meireles não expressam necessariamente algum espaço percorrido, como também não querem dizer apenas uma combinação de tempo gasto. O circuito realizado não diz necessariamente de um espaço estabelecido, nem mesmo de um determinado tempo, mas explora várias possibilidades.

Ao estudar o modo como o artista trabalha com o objeto de arte, atentamos para seus desdobramentos. Ao deslocar o objeto de arte, é preciso considerar que nesse movimento há um desvio no/do “espaço da arte”. Nesse sentido, faz-se necessário uma avaliação dos deslocamentos desse objeto e, para tanto, consideraremos o enlace entre arte e vida como aspecto relevante, visto

que o modo como o artista se apropria de situações da vida envolve problemas de cunho social, histórico, político e psicológico. Tomando Orson Welles como exemplo paradigmático de quem conseguiu a imbricação entre arte e vida, podemos aproximar a experimentação livre da arte de Cildo Meireles ao acontecimento *Guerra dos Mundos*. Na experiência de Orson Welles a expressão da teatralidade alcançou de tal modo o espectador que mesmo sem ter ido a um teatro foi envolvido por uma encenação de uma peça, sem nem mesmo se dar conta. De outro modo e guardando as devidas proporções, Cildo Meireles faz um convite atraente ao espectador para expandir a obra, tanto em *Estudos...* por meio dos textos datilografados, os quais dão instruções relativas ao tempo, ao espaço e ao espaço-tempo; como em *Babel*, onde o som pode ser considerado um convite mais ousado, por atrair o espectador primeiramente pela audição.

Há nesses trabalhos uma referência aos acontecimentos relativos à época, porém a força singular com que o artista desenvolve a ideia atravessa as questões do seu tempo. Podemos supor que há uma sutil indicação das repetições da humanidade. Por exemplo, em *Estudos...*, o convite para ouvir o que está mais próximo e mais distante a partir de determinado ponto pode apontar para discussões de *Babel*, que inverte a proposição de um ponto e faz o espectador ouvir do mais perto ao mais distante. Em momentos diferentes, pode remeter ao modo como o sujeito habita esse mundo.

O artista se utiliza do objeto para promover uma discussão que envolve o espaço no qual está inserido. Consideramos o espaço como constituinte da obra para sustentar ou não a elaboração de uma ideia. Percebe-se, assim, a intenção do artista em deixar ver, em sua obra, o aspecto duplo do objeto. Meireles aceita a contradição do objeto e faz uso disso, apontando para a abertura da linguagem, ou seja, aceitando a ambiguidade do objeto sem se ocupar com a discussão prévia sobre ser esse um objeto de arte ou não. Porém o artista se diz mais interessado na elegância formal do conceito do que na sua manifestação física (HERKENHOFF; MOSQUERA; CAMERON, 1999).

Assim, a partir da produção artística de Cildo Meireles, nos confrontamos com uma das problemática do objeto de arte. Tal discussão reporta-nos não só a uma avaliação da desconstrução do objeto de arte, que inclui a discussão do que é arte ou melhor quais são os limites da arte, mas também nos conduz a questões de natureza psicológica, social, política, física e histórica, na medida em que o artista não deixa de lado a tensão da própria arte.

Para nós, é interessante ressaltar as referências do artista, bem como seus escritos. Entendemos que o aprofundamento no conhecimento dessas fontes pode nos ajudar a compreender o modo como o artista constrói sua ideia, e que aspectos da arte ganham fôlego em nossos dias. Buscar maior detalhamento dessas referências pode nos levar a conhecer mais da arte contemporânea brasileira e os encontros e desencontros entre o moderno e o contemporâneo. Questões ainda a serem pesquisadas.

Notas

¹ Cildo Meireles (RJ, 1948) vive no Rio de Janeiro e é considerado um artista multimídia.

² Juntamente com esse trabalho, *Estudo para espaço*, Cildo Meireles realizou, *Estudo para tempo* e *Estudo para espaço/tempo* (1969), com os quais o artista participou na exposição no Salão Bússola (05/11/1969) a 05/12/1969), no MAM/RJ.

³ Essa definição será melhor trabalhada mais adiante, no texto.

⁴ Esse trabalho, aqui, é denominado “desenho” pelo fato de ter sido assim classificado quando foi apresentado para concorrer em exposição no Salão Bússola em 1969, no MAM/RJ. Como também, assim se refere ao trabalho Frederico Moraes em seu artigo *Contra a arte afluyente: o corpo é motor da obra*, em 1970, na *Revista de Cultura Vozes*.

⁵ O termo ‘ambiente’, é inserido no âmbito das artes visuais (ou arte ambiental) a partir do artista carioca Helio Oiticica que o descreve vinculando à proposição dos seus Parangolés (ANDRADE, 2007).

⁶ Disponível em <<http://www.igutenberg.org/guerra124.html>> . Acesso 17 set 2010.

⁷ “A invasão dos marcianos: A Guerra dos Mundos que o rádio venceu”, Gisela Swetlana Ortriwano,

<<http://www.igutenberg.org/guerra124.html>> Instituto Gutenberg, Boletim n.º 24 Série eletrônica, Janeiro-Fevereiro, 1999. Acesso 17 set 2010.

⁸ Disponível em “O pecado original da mídia: o roteiro de A Guerra dos Mundos” (2008), Eduardo Meditsch,

<<http://www.bocc.ubi.pt/pag/meditsch-eduardo-guerra-dos-mundos.pdf>> . Acesso 17 Set. 2010.

⁹ A crise de 1929, seguida da Grande Depressão e as tensões na Europa, deixando iminente um novo conflito mundial (ORTRIWANO, 1999). Ver também em:< <http://www2.intercom.org.br/papers/xxi-ci/gt06/GT0614.PDF>> . Acesso 17 Set. 2010.

¹⁰ “A partir da década de 30, o rádio norte-americano vive a sua época de ouro.” [...] “Nos anos 30, o rádio havia se transformado, além de um meio de diversão e informação, em um dos principais instrumentos de controle político, com enorme capacidade de transmitir e fazer multiplicar credos e ideologias.” (disponível em: <<http://www2.intercom.org.br/papers/xxi-ci/gt06/GT0614.PDF>> . Acesso 17 Set. 2010).

¹¹ Cerca de 1,2 milhão de pessoas tomou a dramatização como fato [...] dessas, meio milhão teve certeza de que o perigo era iminente [...]. Disponível em < <http://www.igutenberg.org/guerra124.html>> . Acesso 17 Set. 2010.

¹² “As multiplicidades são a própria realidade, e não supõem nenhuma unidade, não entram em nenhuma totalidade e tampouco remetem a um sujeito” (DELEUZE & GUATTARI, 1995, p. 8).

Referências Bibliográficas

- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Ed. 34, vol. 1, 1995.
- CANONGIA, Ligia. *O legado dos anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.
- GUATTARI, Felix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. São Paulo: Ed. 34, 1992.
- GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. 7ed.rev. Petrópolis; Vozes, 2005.
- HERKENHOFF, Paulo; MOSQUERA, Gerardo; CAMERON, Dan. *Cildo Meireles*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.
- HERKENHOFF, Paulo (Org.). *Cildo Meireles, geografia do Brasil*. Rio de Janeiro: Artviva Produção cultural, 2001.
- MEDITSCH, Eduardo. *O pecado original da mídia: o roteiro de “A Guerra dos Mundos”*. 2008. Disponível em <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/meditsch-eduardo-guerra-dos-mundos.pdf>> . Acesso 17 Set. 2010.
- MEIRELES, Cildo. *Algum desenho (1963-2008)*. Texto de Frederico Moraes. Rio de Janeiro: CCBB, 2008.
- _____. *Babel*. Texto de Moacyr dos Anjos. Vila Velha: Museu Vale do Rio Doce, 2006.
- 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.
- MOREIRA, Sonia Virginia. *O radio dos anos 30 nos EUA: antecedentes de “A Guerra dos Mundos”*. Disponível em: <<http://www2.intercom.org.br/papers/xxi-ci/gt06/GT0614.PDF>> . Acesso 17 Set. 2010.
- ORTRIWANO, Gisela Swetlana. *A invasão dos marcianos: A Guerra dos Mundos que o rádio venceu*. Instituto Gutenberg, Boletim nº 24 Série eletrônica, Jan.-Fev., 1999. Disponível em <<http://www.igutenberg.org/guerra124.html>> . Acesso 17 Set. 2010.
- SARTRE, Jean-Paul. *A imaginação* (tradução de Luiz Robert Salinas Fortes). São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1964.

Currículos Resumidos:

ANGELA Maria GRANDO Bezerra é doutora em Historia da Arte pela Université de Paris I - Sorbonne (2002). Atualmente é coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Artes - PPGA/UFES e professor Associado III da Universidade Federal do Espírito Santo. É líder do grupo de pesquisa Estudos de Processos de Criação/CNPq. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em fundamentos teóricos, história e crítica das artes.

JANAYNA ARAÚJO Costa Pinheiro é mestranda no Programa de Pós-graduação em Artes pela Universidade Federal do Espírito Santo. Mestre em Psicologia Institucional (UFES, 2009) e graduada em Artes Plásticas (UFES, 2010) e em Psicologia (UFES, 1998). Atualmente é professor substituto na Universidade Federal do Espírito Santo.