

INSERÇÃO E DESVIO: REFLEXÕES SOBRE O TRANSITAR DE CILDO MEIRELES PELA CONCEITUAL

Juliana de Souza Silva Almonfrey
julianaalmonfrey@gmail.com
UFES

Resumo: Discutimos o trânsito do artista brasileiro Cildo Meireles pela arte conceitual, analisando algumas de suas obras localizadas nas décadas de 1960 e 1970, e a série *Objetos Semânticos*, realizada nos anos de 1980. Nesse percurso, ressaltamos a tendência do artista em realizar apropriações de objetos do dia a dia e articulá-los a palavra. Na formação do par *objeto e linguagem*, Cildo estreita seu trabalho com a realidade e com a cultura, além de encontrar um território amplo para o envolvimento do público com suas obras, em que a *inserção* da arte no cotidiano se faz uma de suas estratégias mais marcantes. No emprego da linguagem em trabalhos fundados sobre a ideia e o conceito, vemos como o artista potencializa a tendência de engendrar *desvios*, em que investiga a falibilidade do que parece determinado e oferece ao público um espaço de fruição repleto de desdobramentos e desmontes de expectativas.

Palavras-chave: Cildo Meireles. Arte conceitual. Objeto e linguagem. Arte e vida

INSERÇÃO E DESVIO: REFLEXÕES SOBRE O TRANSITAR DE CILDO MEIRELES PELA CONCEITUAL

Esse artigo tem como intuito apresentar as reflexões propostas e os resultados alcançados na dissertação de mestrado intitulada: *Cildo Meireles: inserção e desvio no transitar conceitual*, defendida no ano 2009, através do Programa de Pós-graduação em Arte, da Ufes. Essa pesquisa surge em meio à crescente ênfase dada aos estudos relativos à arte brasileira no meio acadêmico, na tentativa de se promover pesquisas mais aprofundadas e de se preencher lacunas ainda existentes. Com o propósito inicial de estudar a produção artística nacional, localizada nas décadas de 1960 e 1970, nos direcionamos para as obras de Cildo Meireles, propostas que atuam como partícipes de uma substantiva alteração do modo do fazer artístico, marcado por um forte experimentalismo e por um estreitamento da relação arte e realidade (social, política, cultural).

O ambiente da neovanguarda carioca, vivenciado nessas décadas, apresenta um quadro que aprofunda as transformações dos mecanismos de interação e recepção da obra de arte, além da formação de um estado de pluralismo artístico pela instauração de meios, códigos e signos inéditos. A abertura para novas linguagens artísticas e sua articulação a questões da realidade brasileira, também surge marcada pela forte reflexão teórica, com atitudes dos artistas voltadas para a natureza do pensar e da realização operações artísticas intelectuais, mas ao mesmo tempo disposto a investigações que solicitavam experiências sensoriais com o corpo. Momento também de contato com a produção conceitual da cena internacional americana, que naquele momento explorava operações lingüísticas - intelectuais.

Ao inserir-se nesse ambiente de efervescentes transformações, Cildo Meireles, recém chegado de Brasília ao Rio de Janeiro¹, desloca-se de sua prática, até então, exclusivamente dedicada ao desenho, para se debruçar numa produção voltada à problematização da natureza da arte e do seu sistema, realizando

trabalhos de evidente conteúdo cognitivo, que promovem reações reflexivas no público.

Frequentemente, o rótulo de artista conceitual é dado a Cildo Meireles. Entretanto, isso é motivo de questionamento do artista, que declara:

Não me considero um artista conceitual, embora tenha muitos trabalhos que tangenciem questões conceituais e tenha participado de mostras de arte conceitual, como Information. Uma das razões por que é difícil para o público lidar com a arte conceitual é seu notório excesso de retórica verbal. Em geral as pessoas não estão dispostas a ir a galerias para ler explicações.²

Sua objeção, também comungada por outros artistas brasileiros da época, se justifica pela classificação de seus trabalhos dentro do escopo importado pela produção conceitual americana e britânica, envoltas em proposições lingüísticas, muitas de caráter tautológico, em que a arte e sua definição se igualariam. Ainda que as propostas de Cildo possuam pontos em comuns com as poéticas conceituais internacionais como, por exemplo, a proposta de revisão da natureza da arte e da contestação dos moldes do sistema artístico, seus trabalhos requerem uma visão para além das premissas apregoadas por Joseph Kosuth e por seus pares.

Especialmente no início de sua trajetória, fins dos anos 1960 e, ao longo da década de 1970, observamos que Cildo Meireles apresenta uma prática passível de identificações com diferentes abordagens experimentais (ambientais, conceituais, arte povera, etc), cujos limites parecem tênues, muitas vezes se misturam. Sem estar vinculada a nenhum movimento, sua obra não permite generalizações e muito menos sua rotulação a uma manifestação artística específica. Portanto, se torna mais adequado falar de passagens, um transitar do artista por vários caminhos.

Diante disso, foi possível identificar uma espécie de percurso do artista pela arte conceitual e nossa pesquisa se dirigiu, fundamentalmente, para discussão de como essa abordagem se configurou na poética do artista. Pontuamos que ao discutirmos esse transitar, levamos em consideração o entendimento da

arte conceitual como um fenômeno artístico amplo. Para isso, nos debruçamos sobre os estudos relacionados à revisão historiográfica e a reescrita da arte conceitual, que têm demonstrado sua formação não restrita às derivações de um núcleo central e inicial, ou seja, a produção americana e britânica. Esses estudos revelam seu surgimento e desdobramentos também vinculados às dinâmicas relacionadas a demandas e motivações locais, que tem fornecido uma compreensão alargada da *arte como ideia*.

Do desenho à ampliação dos suportes

Nosso estudo se dirigiu, inicialmente, para os trabalhos em desenho do artista, de modo específico, no primeiro capítulo da dissertação, em que delineamos sua ação desenhística entre os anos de 1964 e 1968. Nesse capítulo, localizarmos o processo de ampliação das linguagens que permeiam sua prática ao inserir-se no ambiente de dispersão artística (pluralismo), da segunda metade dos anos 1960, a partir de sua mudança para o Rio de Janeiro em 1967. Na observância da produção em desenho do artista, refletimos sobre sua ação criadora, sujeita a diálogos, expansões e reelaborações, imersa num processo criativo conectado com sua vida comum, no qual percebemos trocas entre os trabalhos do artista e a vida diária. Estudamos também a presença de uma dinâmica relacional entre a seu trabalhar em desenho e das questões do entorno político social, marcado pelo conturbado regime militar iniciado na década de 1960.

Esses aspectos foram observados utilizando-se o conceito de *troc cultural*³, desenvolvido por Michael Baxandall, um dos referenciais utilizados em nossa pesquisa. O autor procura, através de análises inferenciais, investigar as diretrizes que interferem e comandam a construção de uma obra. Para isso emprega uma ferramenta que chama de conceito de *troc* (palavra francesa que significa troca, permuta). É através dela, que percebe a relação do indivíduo criador com fatores de natureza cultural que, em certa medida, podem interferir no processo de elaboração do trabalho de arte.

Dentre a diversidade de temas e propostas realizadas em seus desenhos produzidos entre os anos de 1964 e 1968, nos dedicamos mais fortemente a análises de seus trabalhos envolvidos na temática do espaço. Tecemos correspondências e verificamos passagens entre esses últimos e a pesquisa que o artista começou a elaborar após sua chegada ao Rio de Janeiro, relacionada a construção de trabalhos no campo tridimensional, como os trabalhos da série *Espaços Virtuais: Cantos* (1967 e 1968), em que Cildo discute conceitualmente a questão do espaço. Refletimos também sobre o desdobramento do perfil de alguns de seus trabalhos em desenho, relacionados às tensões do regime político ditatorial recém instaurado no Brasil na década de 1960, para a configuração de trabalhos de cunho objetual, que abordam os problemas do contexto político, social e cultural da década de 1970. Nessa fase, com o intuito de lidar com situações concretas, o artista procurou superar ações metafóricas para trabalhar diretamente com a realidade, que deixa de ser tema para se tornar matéria artística.

O par objeto e linguagem

No capítulo intitulado *O trânsito de Cildo Meireles pela arte conceitual* desenvolvemos uma reflexão a respeito de como o artista se dirige para a realização de trabalhos voltados à problematização do sistema da arte e para a quebra de convencionalismos. Ao observarmos, de maneira específica tal trânsito, notamos que muitos de seus trabalhos são realizados a partir da apropriação de objetos do cotidiano e sua articulação a palavra, fazendo surgir obras configuradas no que chamamos de *par objeto e linguagem*. Através dessa articulação, analisamos como Cildo, operou um estreitar de suas proposições de tônica conceitual com questões da realidade brasileira, distanciando-se operações analíticas e autorreferenciais da primeira produção conceitual americana e britânica.

Analisamos também o texto *Inserções em Circuitos Ideológicos*, ensaio de sua autoria, produzido em 1970, um pouco antes da série artística que recebe o

mesmo nome. O tom crítico presente no texto, que contesta a insipidez e uma espécie de mecanicidade inteligível de alguns trabalhos conceituais (que o artista chamou de “artesanato cerebral”⁴) também demonstra desejo por um trabalho de arte que se aproximasse de situações concretas e que se constituísse imerso na relação arte-cultura. Desse modo, consideramos esse ensaio como sinalizador de seu posicionamento em relação às práticas conceituais internacionais e como anunciador de seu perfil artístico voltado a estreitar a arte com questões da realidade. Tal aspecto diverge do caráter hermético, próprio da produção de Joseph Kosuth e seus pares, que afirma: “a ausência de realidade na arte é, precisamente a realidade da arte”⁵, indicando um desinteresse e, por consequência a ausência da relação entre arte e realidade, em favor de um exercício autorreferencial e tautológico.

Ainda nesse capítulo, apontamos que a presença do par objeto e linguagem no seu percurso pela arte conceitual denota que tal conjunção torna-se algo importante para estreitar o envolvimento do público com suas obras, em que a *inserção* da arte no cotidiano torna-se uma de suas estratégias para isso. Um das questões também discutidas no emprego da linguagem pelo artista está em como ela potencializa a tendência de engendrar desvios em sua poética, ressaltando a falibilidade do que parece determinado, oferecendo ao público um espaço de fruição repleto de desdobramentos e desmontes. Esse aspecto pode ser visto nas propostas da série *Inserções em Circuitos Ideológicos*, em que cédulas monetárias e garrafas retornáveis de Coca-Cola recebiam mensagens subversivas como “Yankes go home” (ligadas a crítica ao imperialismo americano) e “Quem matou Herzog?” (relacionadas aos abusos de força da ditadura militar contra os civis). Junto a isso, nesses objetos Cildo decalcava frases instrutivas ao público para repetir o processo e posteriormente devolvê-los a sua circulação natural.

Nessa série, ao apropriar-se do que já existe no mundo, promovendo interferências diretamente nos fluxos – da mercadoria, do dinheiro e do discurso - Cildo introduzia um desvio nesses fluxos, “colando” neles um novo

discurso que seria definível como arte. Assim, produziu ruídos contestatórios nos circuitos existentes por meio de desvios nas rotas dos objetos de consumo de forte carga simbólica. As mensagens subversivas das *Inserções..* existem em função do que era possível provocar no corpo social e, paralelamente a isso, o artista realiza de maneira real e tangível a problematização da arte e do seu sistema de circulação e valoração. Tal questão fica ainda mais evidente em algumas frases que eram fixadas nas garrafas e nas cédulas, como, por exemplo, “Which is the place of the work of art?” (Qual é o lugar do trabalho de arte?).

Nesse sentido, as *Inserções...* não se detêm na feitura de objetos e muitos menos são direcionados ao espaço “consentido, consagrado, sagrado”⁶, mas funcionam em sua essência como uma inserção de linguagem, imersa numa dinâmica processual do pensar e do agir. É arte enquanto comunicação, “objeto de leitura” que se insere livre na vida. Mas, podemos pensar que as *Inserções...* vão além da materialidade dos objetos, dissolvendo-se em oralidade, discurso que percorre o corpo coletivo, atuando nas brechas do sistema industrial, escapando das instâncias controladoras sob a forma de “[...] murmúrio, senha, passe, trocas que ocorrem na sombra.”⁷

Mari Carmen Ramírez, um dos referenciais teóricos utilizados em nossa pesquisa, aponta que na grande maioria das práticas conceituais da América Latina torna-se perceptível o uso de linguagem desprendida de seu “valor de uso puro” em favor de seu “valor de comunicação”. Nessas circunstâncias, “a arte deixa de ser arte para se tornar uma “experiência limite”, mais próxima da antropologia, da sociologia ou da prática cultural. Nas *Inserções...* Cildo se apropria da palavra em sua função de mensagem - voz de denúncia e exclamação de situações limites – que se vai, volátil, no fluxo das mercadorias. Desse modo, notamos que a presença da linguagem nesses trabalhos opera menos como um mero signo plástico e mais como meio de caráter comunicativo, atua de maneira a fornecer um espaço de interpenetração entre arte e mundo, podendo o artista utilizá-la como elemento de articulação de sua

proposta com a realidade social. Além disso, o uso da linguagem enquanto mensagem propositiva ao público atua de modo a “reconstituir o trabalho de arte em um circuito ativo e interativo”⁸.

Por outro lado, em geral, na produção de arte conceitual britânica e americana a centralidade em operações puramente linguísticas criavam um estado hermético, em que a palavra não serviria de discurso comunicador de algo relacionado a outras instâncias. Tornou-se um procedimento no qual se buscava afirmar, de modo direto e preciso, não apenas a linguagem como ferramenta artística, mas a linguagem como arte. Em relação a esse aspecto, Luiz Camnitzer declara que a presença da palavra, em muitos trabalhos dessa vertente, “[...] era freqüentemente obscura, de elite ou não estimulava o público pretendido, causando um curto circuito”⁹. A despeito disso, notamos no uso da palavra, na experimentação de Cildo, um compartilhar de ações democratizantes, agindo como fator integrador, nos quais se estabelecem aproximações entre o trabalho de arte e o público em geral, além de articulá-lo com problemáticas sociais.

Nesse capítulo, ainda apresentamos os estudos relacionados à revisão historiográfica da arte conceitual. Dentre os teóricos centrados nesses estudos está Mari Carmen Ramírez, que se debruça sobre a produção conceitual dos países latinos. A autora ressalta a presença de propostas dirigidas e motivadas por questões específicas de um contexto interno, produtoras de versões regionais e até mesmo autônomas, do que por muito tempo, foi compreendido como derivação de um fenômeno artístico de uma cultura dominante. A autora se refere, especialmente, aos moldes iniciais propostos por Joseph Kosuth, especialmente, no ensaio de sua autoria *Arte depois da filosofia*, texto que por muito tempo, funcionou como uma das composições teóricas mais utilizadas como referência para o enquadramento e classificação de trabalhos no campo da arte conceitual, o que gerava delimitações.

As observações de Ramírez mostram que, apesar da arte conceitual não se apresentar de maneira homogênea, podem ser identificados aspectos comuns na produção conceitual latina. Chamados de táticas pela autora, eles acabam por revelar uma diversidade de práticas incluídas no termo “conceitualismo”, que ocorrem de forma concomitante e até mesmo antecipando, algumas das questões desenvolvidas pela versão britânica e americana.

Dentre essas “táticas”, está o forte perfil ideológico e a carga ética com os quais estavam envolvidas algumas propostas. Ramírez, ainda aponta à reiteração de objetos de carga simbólica sob a forma do produto em massa ou *readymade*, também se tornou uma das táticas comuns para esses artistas, em contrapartida à forte predominância da desmaterialização da arte e ao seu deslocamento para proposições, puramente linguísticas, como pôde ser vista na primeira produção conceitual americana e britânica. Outra tática observada pela autora é a exploração de uma abordagem cognitiva/perceptiva na prática conceitual, em que os artistas ao fundarem sua obra sobre o conceito, buscavam articulá-la também às experiências corporais, aplicadas, tanto em nível individual como em nível corpo coletivo. A solicitação da participação ativa do público na construção do trabalho, que acabava por defini-lo como parte integrante do programa conceitual de muitos artistas constitui-se como mais uma tática, que, junto à incorporação das teorias e das estruturas dos meios de comunicação de massa e informação, compõem as estratégias presentes na arte conceitual, produzida na América latina.

Tais “táticas” apontadas pela autora foram identificadas nos trabalhos conceituais de Cildo Meireles. Notamos, por exemplo, que através do par objeto e linguagem, a palavra torna-se vetor importante de envolvimento de sua poética com demandas político-sociais e culturais e que acabam por revelar um acento ideológico em seu percurso pela arte conceitual. Esse perfil, também se evidencia pela presença de temas antecipatórios e aqueles envolvidos em questões humanas, como o domínio de forças imperialistas e a temática do gueto presentes em trabalhos como *Sal sem Carne (1975)* e *Zero Cruzeiro*

(1974), que antecipam a abordagem ligada às minorias sociais, questões essas, que seriam temas de muitos trabalhos da produção conceitual, especialmente, na década de 1980 que acabaram superando a face auto centrada das primeiras pesquisas dessa vertente.

Outra tática identificada foi a presença de uma abordagem cognitiva/perceptiva que aparece, ora em obras imersas num perfil ideológico evidente, como em *Sal sem Carne*, em que o artista promove o cruzamento entre o ver e ouvir, concomitantemente, a uma reflexão sobre as disparidades sociais, mas também em trabalhos cujo foco se desprende dessas questões. Um exemplo é o trabalho *Espelho Cego* (1970) [Fig. 1] em que o artista fornece ao público uma experiência tátil e visual com o objeto, inquirindo a lógica e promovendo desmontes nas habitualidades perceptivas.

Identificamos também que o envolvimento de Cildo com ambiente de pluralismo artístico, que encontrou após sua mudança de Brasília para o Rio de Janeiro, colaborou para a presença da experiência com os sentidos em sua abordagem conceitual. Uma dessas fontes parece ser herança de sua breve passagem pela Unidade Experimental do MAM/RJ, assim como dos ecos da produção neoconcreta e da exposição *Nova Objetividade Brasileira*.

Ainda sobre o objeto *Espelho Cego* (1970), trata-se de um espelho cujo vidro é substituído por uma massa de calafate, ou seja, uma espécie de borracha mole. Contrariando toda a objetividade visual que se tem diante do reflexo de uma imagem num espelho comum, *Espelho Cego* sugere ao público a construção de uma imagem pela experiência tátil (por meio de impressões gestuais na materialidade moldável da superfície). A obra também se revela transitória, como num espelho real que não pode deter as imagens refletidas, pois a cada novo contato das mãos com a obra, uma outra imagem ali se forma. Na manipulação desse *Espelho* uma imagem “tátil” se inscreve, e assim literalmente, contrapondo a ideia de se “ver com olhos”, à sedutora sensação de se “ver com as mãos”, instaura-se livremente.

Na moldura da peça o artista aplica, em baixo relevo, o título da obra em inglês - *Blind Glass* - e sua assinatura, que aparecem sob a forma de inscrição invertida. Lembramos que em vários de seus trabalhos, o título se articula à obra como forte signo denominador, dando voz ao significado que ela carrega, em muitos casos, torna-se fundamental na construção do trabalho. Em outros, é explorado em seu caráter dúbio, o que permite desdobramentos semânticos. Mas é interessante observar que, em *Espelho Cego*, Cildo utiliza o título como parte constitutiva do objeto. Desse modo, como numa escrita braile, as palavras que intitulam o trabalho se inscrevem para serem “lidas” com as mãos, o que faz delas também integrante da experiência tátil que o artista sugere.



Fig. 1- Cildo Meireles. *Espelho cego* (1970). Madeira, borracha, massa de calafate, metal. 49 x 36 x 18 cm. Coleção do artista.

Espelho Cego (1970), dentre outros trabalhos, exemplifica a forte tendência do artista em se afastar de propostas desmaterializadas. Além disso, através do manejar do par objeto e linguagem, percebemos que encontra espaço para exploração de sentidos das palavras e dos objetos, fazendo da arte um território de possibilidades, no qual opera um jogo de construção e de desconstrução de significados. É sob esse viés que os trabalhos da série

Objetos Semânticos são analisados no capítulo *Artimanhas do par objeto e linguagem*.

Artimanhas do par objeto e linguagem

Em meio a sua trajetória conceitual ideológica, Cildo elabora no ano de 1970 o trabalho *Dados* [fig.2], que deu origem à série *Objetos Semânticos*. Sem recorrer à palavra como comunicadora de mensagens subversivas ao sistema da arte e da esfera político-social, nessa série, dedica-se realização de trabalhos centrados no agenciamento entre título e objetos do cotidiano. Ou seja, empreende uma exploração de variedades semânticas das palavras da língua portuguesa e sua relação com os objetos que nomeiam. Nessas obras, evidencia que o significado é algo maleável e cambiante, construído em seus usos. Ressaltamos que o afastamento de ações radicais e da postura contestatória, coincide também, com o declínio do tenso regime da ditadura militar. Isso fica evidente com o desenvolvimento de trabalhos que fugiam ao perfil ideológico, como os da série *Objetos Semânticos*, produzidos nos anos de 1980.

A obra *Dados*, inicialmente, consiste em um estojo de veludo preto, no qual uma pequena placa, com a seguinte inscrição, indica:

Dados:

1. Dado
2. Título



Fig. 2 – Cildo Meireles. *Dados* (1970-1996). Estojo, dado e placa de bronze. Estojo com 6,5 x 6,5 x 3 cm. In: CILDO, 2001, p. 28 e 29.

Quando o estojo é aberto, encontramos um *dado* (ou seja, o objeto), junto à outra placa, com a palavra: “Dado”. A dinâmica desse trabalho, nos faz lembrar, num primeiro olhar, as obras *Relógio (um e cinco)* (1965) e *Uma e três cadeiras* (1966), de Joseph Kosuth. Mas ao contrário de um entrecruzamento direto e instantâneo entre imagem, objeto e definição, num modo de ajuste e adequação entre eles, em *Dados*, na relação entre palavra e matéria concreta, no movimento entre um pólo e outro, o artista nota uma espaço difuso em que se cria um espaço possível dos significados se desenvolverem em outras direções. Ou seja, ainda que num primeiro momento, Cildo pareça realizar uma espécie de jogo redundante, estabelecendo a passagem direta da palavra para o que ela denomina, uma artimanha se inscreve, pois enquanto não se abre o estojo, no instante de passagem, na zona difusa entre o que se lê e o que virá, que variedades semânticas são possíveis. Perguntas surgem: o que significam essas palavras e a que elas correspondem? E, é nesse espaço de possibilidades que o artista explora a dupla acepção da palavra “dado”, que tanto pode ser compreendida como objeto de jogos ou como termo indicativo de informação. Desse modo, o artista parece mostrar que as palavras são, como observou Cauquelin: “signos impalpáveis, pouco pesados, que a cadeia de comunicação pode fazer circular dentro dessa leveza”¹⁰.

Na dinâmica da exploração semântica, vista nesse trabalho, o artista dá sinal de que a significação das palavras se dá de acordo com suas aplicações, com seus usos. Nesse sentido, para estudar os trabalhos dessa série, recorreremos às postulações Wittgenstein, outro referencial teórico utilizado em nossa pesquisa. O filósofo, ao atentar aos modos de funcionamento da linguagem, contrapõe uma visão essencialista da mesma, afirmando que o processo de significação não é algo pré-existente ou fundado sobre estruturas metafísicas, mas se estabelece a partir do uso que fazemos dele, que pode ser múltiplo e variado.

Em seus estudos, centra-se não em descobrir uma espécie de essência da linguagem, mas procura atentar para seu funcionamento. Fundamentalmente, se volta para o sistema da língua e seu uso. Para o Gerheim, em *Investigações Filosóficas*, Wittgenstein “trata do “uso real” da linguagem, que ganha autonomia em relação aos “fatos”, passando de “forma lógica” à “forma de vida”, e acaba por “lançar luz sobre as relações de nossa linguagem, segundo a lógica da dispersão.”¹¹ O filósofo postula então a ideia de que “o significado é o uso”, atentando que ele seria indissociável de sua dimensão pública, de modo que, a partir do uso das palavras, que poderíamos compreender seu significado. Nesse sentido, “os usuários da língua não a inventam; eles a transformam ou mudam de lugar seus elementos.”¹² Lembramos que suas colocações se tornaram referência para muitos artistas conceituais, que se desviaram da questão da “morfologia” da arte para a questão de sua função¹³. O resultado foi a afirmação do campo artístico como via elástica e passível de várias entradas, em que a arte pensa sobre si e faz da ideia sua primazia.

Realizar estratégias de oposição entre alguns de seus trabalhos se coloca como traço da poética de Cildo Meireles, e isso pode ser visto na obra intitulada *Resposta* (1974), que também faz parte da série *Objetos Semânticos*. As semelhanças físicas com *Dados* são aparentes, visto que em *Resposta*, o artista toma um estojo, tipo porta-joia, e numa pequena placa situada em sua parte externa, grava a palavra: “Resposta”. Ao abrir o estojo, uma outra placa

comunica: “Não está aqui o que você procura.” Ao contrário de *Dados*, esse objeto “guarda” uma ausência, falta ou falha de algo. Uma fenda no percurso que promove, nesse hiato, um tropeço, fazendo do encontro instantâneo entre o que se quer lê e o que se espera, irrealizável. Talvez a frase “Não está aqui o que você procura”, “responda” de maneira a afirmar que a poética do artista se estabelece sob o alicerce de um constante desconcerto, em que o que é “dado” deve sempre ser tomado como suspeito. O desafio é interagir com a obra intelectualmente, fugir do “olhar inocente” para se inscrever num espaço perturbador, de não coincidências.

Seguindo essa tendência, no início da década de 1980, no rastro percorrido pelo jogo da passagem da palavra para o objeto visto na obra *Dados*, o artista retoma sua proposta de exploração semântica das palavras da língua portuguesa, explorando ainda mais sua relação com o mundo objectual. Cildo realiza então outro objeto semântico, o qual intitula de *Porta-bandeira* (1981). A obra consiste em um mastro, oco em seu interior, que se encontra fixado à parede. De dois pequenos orifícios do mastro saem pontinhas de um tecido, localizado no interior do mesmo. Nesse trabalho, ressalta o sentido ambíguo da palavra *porta-bandeira*, vendo nela um espaço de dispersão, possível ao desmonte de seu sentido corriqueiro. Aplica-a, assim, em sua literalidade e inverte a função usual do objeto que, de suporte de um estandarte torna-se um mastro que porta (contém) uma bandeira. Desse modo, confere ao objeto um novo uso, que acaba por lhe atribuir um outro sentido. Altera a ordem corrente das coisas e oferece algo que a razão considera contradição.

Trabalhos como *Porta-bandeira*, acabam por ressaltar que no percurso conceitual do artista, o título atua como elemento agregador, apontando paradoxos, provocando ironias e contrassensos, funcionando como indicador do sentido conceitual do trabalho. Em muitos trabalhos, torna-se elemento enigma, palavra-chave e potencializador de novas de construções: o cruzeiro é *Zero*, o espelho é *Cego*, o gueto é *Sal sem Carne*.

Por fim, consideramos que o artista transitou pela arte conceitual vendo nela a possibilidade da existência de um terreno fértil para a contestação e para o repensar da lógica corrente das coisas, provocando desvios. Assim, produziu um dinheiro que nada valia (obra *Zero Cruzeiro*), um espelho que não refletia (obra *Espelho Cego*), uma porta-bandeira que não exibia (objeto semântico: *Porta-bandeira*). Todos poderiam caber no pequeno estojo de *Resposta*, cuja frase “Não está aqui o que você procura” evidencia os contrassensos.

Notas

- ¹ O artista chega ao Rio de Janeiro em março de 1967.
- ² Gerardo Mosquera conversa com Cildo Meireles. In: MOSQUERA, 2000. p. 27-28.
- ³ BAXANDALL, 2006, p.88.
- ⁴ MEIRELES, Cildo. *Inserções em Circuitos Ideológicos*. In: COTRIM, 2006, p. 264.
- ⁵ (tradução nossa) In: RAMÍREZ, 1999. p. 53.
- ⁶ *Inserções em Circuitos Ideológicos* (1970). In: MEIRELES, 1981. p. 24.
- ⁷ BRITO, Ronaldo. *Frequência Imodulada*. In: MEIRELES, 1981. p. 24.
- ⁸ CAMNITZER L.; FAVER J.; WEISS R. *Foreword*. In: GLOBAL CONCEPTUALISM, 1999, p. 7.
- ⁹ CAMNITZER L.; FAVER J.; WEISS R. *Foreword*. In: GLOBAL CONCEPTUALISM: 1999. p. 17.
- ¹⁰ CAUQUELIN, 2005. p. 102.
- ¹¹ GERHEIN, 2008, p. 58 e 59.
- ¹² GERHEIN, 2008, p. 58 e 59.
- ¹³ KOSUTH, Joseph. *Arte depois da Filosofia*. In: COTRIM, 2006, p. 217.

Referências Bibliográficas

- CAMERON, D; MOSQUERA, G.; HERKENHOFF, P.; *Cildo Meireles*. Tradução Len Berg; São Paulo: Cosac & Naify, 2000.
- CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins, 2005.
- CILDO Meireles: *Algum desenho (1963-2005)*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2005. Catálogo de exposição.
- BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- GERHEIN, Fernando. *Linguagens inventadas: palavra imagem objeto: formas de contágio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008. (Arte +)
- GLOBAL CONCEPTUALISM: *points of origin, 1950-1980s*. New York: The Queens Museum of Arte, 1999. Catálogo de exposição.
- JAREMTCHUK, Daria. *Anna Bella Geiger: passagens conceituais*. São Paulo: Edusp / Belo Horizonte: c / Arte, 2007.
- MARCHÁN, Fiz Simon. *Del arte objetual al arte de concepto: Las artes desde 1960*. Madrid: Ediciones Akal, 1997.

MEIRELES, Cildo. *Cildo Meireles*. Texto de Ronaldo Brito, Eudoro Augusto Macieira de Souza. Rio de Janeiro: Funarte, 1981. p. 24. (Arte brasileira contemporânea).

RAMÍREZ, Mari Carmen. *Blueprint circuits: conceptual art and politics in Latin America*. In: ALBERRO, A.; STIMSON, B. (Org.). *Conceptual art: a critical anthology*. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology, 1999. p. 550-560.

_____. Táticas para viver da adversidade: O conceitualismo na América Latina. Disponível em:

<<http://www.eba.ufrj.br/ppgartesvisuais/revista/e15/MariCarmenRamirez.pdf>>.

Acesso em: 27 jul 2009.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações Filosóficas*. São Paulo: Nova Cultural, 2000. Coleção os Pensadores.

Currículo Resumido:

Juliana de Souza Silva Almonfrey é mestre em Artes pelo Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo. Atua como Professora Assistente de História da Arte da UFES.