



## O desvio de Cildo Meireles: um modo de estar no mundo contemporâneo

Sylvia Ribeiro Coutinho

*O artigo toma como objeto de análise a obra Desvio para o vermelho (1967-1980), de Cildo Meireles, que permite a abordagem de questões e estratégias capazes de colocar em pauta a necessidade de investir na reflexividade para que a arte permaneça sendo um campo específico e irredutível do pensamento e da produção humana. Alimentando-se do atrito com o real e do impacto da dinâmica da vida contemporânea, o trabalho de Cildo Meireles toma um sentido oposto ao de certas tendências propensas a diluir a arte em mero discurso cultural.*

*Arte contemporânea, Cildo Meireles, reflexibilidade, matéria crítica.*

É difícil ainda hoje conceituar a amplitude das transformações decorrentes da passagem do mundo moderno para o contemporâneo ou, melhor, para um presente cuja episteme não se pauta mais nos paradigmas modernistas – um desafio que tem sido enfrentado por diversos estudiosos, incluídos aqueles que se dedicam à reflexão crítica da produção artística. No entanto, ainda que em terreno um tanto nebuloso, dada a carência de distanciamento, é possível apontar algumas condições que indicam com certa clareza o esgotamento de um modelo que se vê esgarçar, seja pelo não cumprimento de suas expectativas, seja pelos imperativos de uma outra dinâmica do real.

Para efeito da análise a que se propõe este artigo, dois fatores serão então considerados dados, isto é, pontos de não retorno no âmbito mais geral do processo histórico e que apontam para a passagem em questão. O primeiro está relacionado à noção moderna de “tempo histórico”. Essa noção, que tornou possível a elaboração de uma confiança absoluta na capacidade de o homem poder apropriar-se do mundo – considerando que as experiências do passado seriam

determinantes de um presente visto como transitório e preparatório das escolhas futuras –, já não é mais capaz de dar conta das condições e dos processos cognitivos da vida atual. Em contraste, o mundo apresenta-se hoje como um complexo e incontrolável fluir. A historização do tempo, como progresso contínuo, foi substituída pela percepção de que o futuro não é mais um horizonte de possibilidades em aberto, passível de ser controlado pelas opções de um sujeito forte, mas administração individual de incertezas e ameaças de naturezas diversas. Ao mesmo tempo a relação com o passado torna-se porosa, tendo em vista sua constante invasão do presente. Resulta daí uma equação entre passado-presente e futuro-incerto a provocar uma dilatação do presente. Um presente que se constitui por expansões e simultaneidades essencialmente fragmentadas.

A mudança da experiência e percepção do tempo, com todas as consequências que daí advêm, põe de imediato um problema para a arte contemporânea: torna-se difícil a partir daí pensá-la, romanticamente, como campo distanciado e autônomo de resistência

Desvio para o vermelho  
II: Entorno, 1967-1984  
Materiais diversos,  
dimensões variáveis  
Fonte: *Catálogo do Centro de  
Arte Contemporânea Inhotim*  
Fotografia: Eduardo Eckenfels,  
pags. 92-95

ou como projeto positivo de uma nova ordem para o mundo, pois ambas as possibilidades pressupõem uma visão progressiva e linear do processo histórico, ou seja, estão coladas à noção moderna de tempo. O problema que se coloca, nesse caso, portanto, diz respeito à necessidade de um reposicionamento da arte frente à adesão generalizada ao presente.

O segundo fator considerado dado refere-se ao chamado “perspectivismo moderno”, a compreensão de que o conhecimento do mundo, tanto pela via conceitual como pelos sentidos, gera uma multiplicidade de pontos de vista que só se resolveria pelo historicizar, pois só sua narrativa seria capaz de dar conta da pluralidade de interpretações e representações. O perspectivismo, no entanto, acabou por gerar um impasse ao instituir o reinado absoluto dos discursos, o que leva à pergunta de como lidar com o referente ou mesmo se seria ainda possível a existência de pontos de conexão com ele. Não sendo um elemento conceituável, como, nesse contexto, ter certeza de um referente? Esse impasse coloca em xeque a polaridade sujeito (indagativo)/objeto (inerte), no sentido de que esse esquema, ao se apresentar saturado por camadas de discursos, não permite mais a relação direta e sensual com um mundo que se tornou pura sobreposição abstrata de construções discursivas.

A falência do modelo sujeito-objeto requer a busca de meios para um outro estar no mundo, enfatizando que essa demanda está relacionada à existência humana ocupando o real e atual espaço do mundo e não a alguma nostálgica e impossível reconciliação do par homem/natureza. A reintegração da dimensão espacial como lugar da experiência, do contato com o “mundo-da-vida”,<sup>1</sup> entretanto, também não quer dizer que não se estará mais indagando ou buscando sen-

tidos, mas que agora esses procedimentos exigem um deslocamento na posição do sujeito, que precisa posicionar-se dentro *deste* mundo, com toda sua desconcertante desordem, e sem idealismos. O olhar onisciente do sujeito que se situava acima da dimensão externa ou material, acreditando ser possível, desse ponto de vista, alcançar um saber absoluto, foi paulatinamente corroído pela própria dinâmica da vida.

O processo de constituição de um outro estar no mundo começa a despontar, na produção artística, a partir da ambígua e antiutópica estratégia da Pop que já trabalha ciente da inevitável e rápida assimilação/institucionalização da arte pelo sistema cultural.<sup>2</sup> A partir daí torna-se quase compulsório para o artista contemporâneo colocar-se a questão do modo pelo qual sua produção se situa em relação aos novos paradigmas do presente, sob o risco de, não o fazendo, excluir seu trabalho do âmbito das contribuições significativas da cultura artística contemporânea. Se, para sobreviver e se impor frente ao mundo da razão técnica, as vanguardas modernas foram levadas a pensar seu lugar na sociedade, desenvolvendo uma série de manobras intelectivas, na contemporaneidade tal questão se repõe de modo igualmente complexo, exigindo, no entanto, outra consciência, outras estratégias, inevitavelmente reflexivas.

Levando em conta esses fatores, é possível perceber na obra de Cildo Meireles indícios de um modo de produção capaz de lidar com os dilemas da arte no complexo contexto contemporâneo. Seu trabalho ou, mais especificamente, sua obra *Desvio para o vermelho* (1967-1980) é exemplar para que se desenvolva uma reflexão nesse sentido. O fato de essa obra provocar grande impacto visual pelo uso da cor vermelha não foi um elemento determinante para sua escolha; considerou-se esse dado mero recur-

so potencializador de estratégias presentes em seu trabalho. É necessário, portanto, esclarecer que não se pretende aqui adotar um viés conteudista<sup>3</sup> tão ao gosto de certo “pós-modernismo”. Esse não é o caminho que se tem em vista. A diferença de abordagem não se constitui por esse tipo de alusão, mas por outros meios que dizem respeito tanto aos fundamentos da própria visualidade quanto à ênfase dos procedimentos, acrescentando ainda o fato de que a Minimal Art contribuiu decisivamente para a desmitificação do idealismo moderno da forma.<sup>4</sup>

*Impregnação* (1967-1968), primeira das três partes que compõem *Desvio para o vermelho I*, propõe uma experiência visual num cenário, a princípio, perfeitamente ordenado se não fosse a saturação extensiva gerada pelos rebatimentos deliberados da escala cromática vermelha. “Imaginei uma coisa difícil de acontecer, mas não impossível” ou “uma coisa implausível, mas possível de acontecer” informa o artista.<sup>5</sup> “Difícil” e “implausível”, contudo “possível”, são termos que situam a operação artística no limite de sua viabilidade existencial, expondo toda a

dificuldade do ato artístico num real saturado por imagens e determinado pela lógica de mercado. Situar-se no limite, nas bordas, seria então um dos meios que restam para a arte estar no “mundo-da-vida” contemporânea. O “possível” de Cildo Meireles é tênue, mas permite que a arte persista apesar *desta* vida. Existe nessa concepção uma verdade ou uma franqueza que é oposta a das “releituras” pós-modernas que, em vez de investirem no enfrentamento da fratura moderna, fazem dela simples paródia.

Em *Impregnação* são apresentados objetos comuns da vida cotidiana, num espaço doméstico igualmente comum. O espaço doméstico, que é da ordem da interioridade e da individualidade, seria de fato comum caso não estivesse revestido pela pulsão vital dos vermelhos que aí se põem ambigualmente como limiar, para o homem e para a arte, da possibilidade de existência e da experiência subjetiva – pois os vermelhos são aí pura exterioridade, revestimento simbólico de objetos prosaicos. Estariam tanto a existência como a subjetividade irremediavelmente fragilizadas no mundo atual? *Impregnação*

Desvio para o vermelho I: *Impregnação*, 1967-1984  
Materiais diversos, dimensões variáveis  
Fonte: *Catálogo do Centro de Arte Contemporânea Inhotim*  
Fotografia: Eduardo Eckenfels, pags. 92-95



opera um deslocamento que provoca dúvida sobre a condição e lugar em que se encontram as experiências humanas mais vitais e sensíveis.

Cerca de 12 anos depois de ter concebido *Impregnação* Cildo Meireles conclui *Desvio para o vermelho* com outros dois trabalhos: *Entorno* e *Desvio* (1980-1981). De acordo com o artista, a princípio autônomos, os três projetos, ao serem agregados, colocam em pauta uma questão de seu interesse:

*O encadeamento de falsas lógicas, ou seja, de uma coisa que parecia explicar a anterior, mas introduzia um outro elemento que, na verdade, não explicava nada e era a coisa principal. Esse elemento parecia ser explicado na outra fase, mas não era explicado. Por exemplo, você tem uma garrafa de onde sai uma quantidade enorme de líquido vermelho (Entorno), que parece ser a explicação para a sala pintada de vermelho, mas o que ela introduz é a noção de horizonte perfeito que é a superfície de qualquer líquido sem movimento. E na terceira fase tem um líquido em movimento saindo de uma torneira (Desvio). A pia está inclinada, o que contradiz a relação da queda d'água, mas o líquido é vermelho, o que nos conduz à primeira sala. Enfim, a idéia era criar uma circularidade onde uma coisa fosse jogando para a outra, uma fase jogasse para a outra, mas não explicasse nada.<sup>6</sup>*

O depoimento do artista, nesse caso, parece pertinente e corrobora a exigência de reflexividade para a produção contemporânea. De fato, Cildo Meireles faz parte de uma geração de artistas brasileiros para os quais a relação com a obra é parte da matéria crítica. A produção deles é dotada de uma consciência que pensa a relação com o uni-

verso cultural e que põe em discussão o conceito de arte. Ao informar que reuniu, em uma só, partes que não têm entre si uma conexão *a priori*, o artista leva-nos a acompanhar sua intenção e seu raciocínio. Com isso, tanto o próprio trabalho como suas possíveis abordagens mudam de "tom" e ganham outra espessura. Propor "falsas lógicas" não só atinge diretamente a tradição do racionalismo ocidental, como também e principalmente faz do esforço interpretativo uma pilhéria quando este se acredita capaz de desvelar uma obra de arte por meio de um sistema qualquer. Cildo Meireles está aqui claramente interessado em quebrar os hábitos mentais. A partir desse dado toma-se conveniente, a título de precaução, deixar em suspenso o olhar analítico que procura engendrar sentidos para entrar em outro registro que, em vez de propor uma interpretação, tenta descrever as estratégias e os procedimentos engendrados pelo artista em sua obra.

Embora apresentada como trabalho "composto" por três partes, *Desvio para o vermelho* seria antes uma contrafação da noção de composição, uma anticomposição que desarticula a narrativa tradicional colocando-se como demonstração de que toda e qualquer análise de uma obra de arte é algo a ser posto entre parênteses. Pois, se as partes da obra não estão aí para esclarecer o todo, frustram-se as expectativas que identificam interpretação com um tipo de decodificação esperta, como se a arte fosse mais um instrumento da comunicação e existisse no mundo para transmitir mensagens.

*Desvio para o vermelho* de cara adverte ou, melhor, aconselha aos incautos: interpretações podem eliminar o ponto mais radical de uma obra de arte ao entrar em cena no final do jogo e tematizar o resultado. Na obra esse ponto se situa no entre, naquilo que não se explica ou que explica nada. Nesse



Desvio para o vermelho III: Desvio, 1967-1984

Materiais diversos, dimensões variáveis

Fonte: Catálogo – Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1998

ponto concentra-se a contradição, que é um elemento gerador de sentido. Nos intervalos de diferença (as três partes do trabalho) e semelhança (o vermelho) encontram-se as contradições de uma dinâmica circular autorreferente e interminável. E que quer explicar nada. Não há começo, meio ou fim, mas um remeter-se a si mesma sem que haja possibilidade de conclusão. A circularidade é seu tempo indelével e que se põe para sempre no presente. Não haveria então interpretações válidas para a obra, posto que ela se coloca como crítica radical da lógica irredutível dos discursos, fazendo calar a ânsia interpretativa. Em troca, ela propõe em sua poética particular a experiência de estar num mundo instável e indefinível. Essa pode ser uma experiência pouco confortável, mas a condição da vida contemporânea, pergunta-se, pode ser de outra ordem?

Sylvia Ribeiro Coutinho é professora do Departamento de História e Teoria da Arte da Escola de Belas Artes/UFRJ, mestre em História Social da Cultura pela PUC-Rio e doutoranda em História Social da Cultura pela PUC-Rio. É autora do livro *Textos de Estética e História da Arte*.

## Notas

- 1 O emprego dessa locução é uma referência ao pensamento do filósofo E. Husserl.
- 2 De acordo com Rodrigo Naves (2007: 241) em texto que trata da relação entre imagem e arte na contemporaneidade, a dissolução do trabalho concreto e a construção de formas deixa de ser apreensível pela experiência: "A percepção tende a deixar de radicar na experiência: uma homogeneidade genérica de fundo se apodera de grande parte das representações. A atividade perceptiva se reduz, no máximo, a um re-conhecimento de imagens, coisa que a pop soube antecipar com extrema pertinência."
- 3 Esse tipo de leitura, no caso de *Desvio para o vermelho*, deu margem a interpretações completamente equivocadas, conforme depoimento do próprio autor do trabalho. Meireles, 2002: 43.
- 4 "Depois que a Minimal acabou de desmistificar o idealismo da forma para enfatizar os processos, sobretudo os procedimentos, pode-se afirmar que a arte moderna chega, duchampianamente, ao grau zero." Cf. Brito, 2005: 133.
- 5 Meireles, 2002: 44.
- 6 Idem.

## Bibliografia

- BRITO, Ronaldo. *Experiência crítica*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.
- \_\_\_\_\_. "Frequência imodulada". In BASBAUM, Ricardo (org.). *Arte brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2001.
- DUARTE, Paulo Sergio. *Anos 60 – Transformações da Arte no Brasil*. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998.
- MEIRELES, Cildo. "Malhas da liberdade. Entrevista com Cildo Meireles". *Princípios*, n. 64, São Paulo, 2002.
- NAVES, Rodrigo. *O vento e o moinho*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- TASSINARI, Alberto. "Nós e os pós". In BASBAUM, Ricardo (org.). *Arte brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2001.
- WELLBERY, David. *Neo-Retórica e Desconstrução*. Rio de Janeiro: Eduerj, 1998.