UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
INSTITUTO DE PSICOLOGIA

GRAZIELA MARCHETI GOMES

Uma escuta para a finitude:
Ensaio sobre RIO OIR de Cildo Meireles

São Paulo

2015

GRAZIELA MARCHETI GOMES

Uma escuta para a finitude:
Ensaio sobre RIO OIR de Cildo Meireles

Dissertação apresentada ao Instituto de
Psicologia da Universidade de São Paulo para
obtenção do título de mestre em Psicologia
Social

Área de concentração: Psicologia Social de
Fenômenos Histórico-Culturais Específicos

Orientador: Prof. Dr. João Augusto Frayze-
Pereira

São Paulo

2015

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTES
TRABALHOS, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA
FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

Catálogo na publicação
Biblioteca Dante Moreira Leite
Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo

Gomes, Graziela Marchetti.

Uma escuta para a finitude: ensaio sobre RIO OIR de Cildo
Meireles / Graziela Marchetti Gomes; orientador João Augusto
Frayze-Pereira. -- São Paulo, 2015.

87 f.

Dissertação (Mestrado – Programa de Pós-Graduação em
Psicologia. Área de Concentração: Psicologia Social e do Trabalho) –
Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo.

1. Artes plásticas 2. Recepção estética 3. Psicologia social 4.
Experiência I. Título.

NX159.P5

FOLHA DE APROVAÇÃO

GOMES, Graziela Marcheti

Uma escuta para a finitude: Ensaio sobre RIO OIR de Cildo Meireles

Dissertação apresentada ao Instituto de Psicologia
da Universidade de São Paulo para obtenção do
título de mestre em Psicologia Social.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

Ao João Frayze, meu orientador, pela confiança e pela sábia combinação entre crítica, sensibilidade e exigência. Suas aulas marcaram profundamente meu percurso intelectual e, desde então, nossa convivência foi central para minha formação epistemológica e humana.

Ao grupo de orientação da pós-graduação - César, Luiz, Richard, Camila, Alessandra, Solange e Renato - pelo privilégio de poder acompanhar projetos de excelência, trocar leituras e compartilhar reflexões.

À Alessandra, à Camila, à Paula e ao Luis Henrique, pelo grupo de estudos e interlocuções que formamos ao longo desse período. Nossas conversas e leituras foram responsáveis por grande parte das reflexões presentes neste trabalho. À Camila, em especial, pela produção do Boletim da Falta D'Água, que acompanhei e acompanho com muita apreensão, porém gratidão por sua escrita dedicada e responsável. À Paula, também, pela parceria no curso que ministramos sobre “Recepção Estética em Artes Visuais” no Epicentro Cultural, um período de estudos intensos e novas experiências acerca da ignorância.

Ao Epicentro Cultural pela abertura e confiança em receber meus cursos sobre “Recepção Estética” e “Arte e Loucura”. Agradeço, em especial, ao Felipe pela realização desta ponte.

Ao grupo “If I can’t dance, I don’t want to be part of your revolution”, de São Paulo, coordenado pela brilhante Daniela Castro, em que me foram apresentadas leituras valiosas e cujos integrantes muito me estimularam do ponto de vista da liberdade de pensamento.

À Paula Bertola, por me apresentar o documentário “Ouvir o Rio” e me incentivar com entusiasmo em todos os raros momentos em que nos encontramos.

Ao Leo, pela presença constante, paciência e interlocução diária fundamental.

À Helô, pelos diálogos mais férteis, pelo humor e pela condição excepcional de encontrar no seu olhar algo sempre além do dado.

Ao Antonio, por ser meu leitor mais exigente e comovido, por se tornar um parceiro de conversas e diversões, e por me incentivar para muito além do agora.

RESUMO

GOMES, G. M. **Uma Escuta para a Finitude – Ensaio sobre RIO OIR de Cildo Meireles**. 2015. 87 f. Dissertação (Mestrado). Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, 2015.

Este trabalho é um ensaio que se propõe como forma de recepção estética da obra “RIO OIR” (1976-2011), do artista plástico contemporâneo Cildo Meireles. Trata-se de uma escultura sonora condensada num disco de vinil, composto, de um lado, por sons de águas captadas dos rios brasileiros (referente à palavra “oir”) e, de outro, de sons de risadas humanas (presentes no verbo “rir”/”rio”). O amplo processo de realização da obra deu-se por intermédio de uma expedição que percorreu quatro lugares diferentes do Brasil (Estação Ecológica de Águas Emendadas; Foz de Iguaçu; Foz do Rio São Francisco; pororoca do Rio Araguari), com o intuito de realizar a coleta destes sons. A partir desta obra e do documentário “Ouvir o Rio” (2011), de Marcela Lordy - que nos apresenta o processo de criação e execução da mesma -, iniciamos uma pesquisa acerca da poética do artista, suas escolhas e concepções sobre o trabalho, a partir de textos críticos e de seus depoimentos em entrevistas. O impacto da obra e, posteriormente, do documentário acerca de seu processo, levou a pesquisadora a buscar na Psicologia Social, assim como na Filosofia, na Psicanálise e na Antropologia, e também em suas próprias elaborações e memórias, estofo teórico e experiencial capaz de tornar possível a realização da recepção singular suscitada pelo contato com os dois trabalhos. Situando-se no universo da arte contemporânea, a autora partiu do campo da percepção e da materialidade da obra, composta por sons de águas e risadas, como abertura para o campo da escuta e da reflexão acerca de certa experiência que se revelou como experiência da finitude. O que a obra apresenta, portanto, pede interpretação, suscita leitura crítica; porém, só é possível realizá-la na medida em que o terreno do pensamento se abre ao não pensado e dele se fertiliza na forma de uma experiência, ou seja, como algo que nos acontece, que exige de nós criação e, portanto, nos transforma.

Palavras-chave: Artes Plásticas. Recepção Estética. Psicologia Social. Experiência.

ABSTRACT

GOMES, G. M. **A Mode of Listening to Finitude: An Essay on RIO OIR by Cildo Meireles**. 2015. 87 f. Dissertation (Master's Degree). Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, 2015.

This work is an essay which is intended as a form of aesthetic reception of “RIO OIR” (1976-2011), a work by contemporary artist Cildo Meireles. RIO OIR is a sound sculpture condensed in a vinyl record, which has on one side the sounds of waters collected from Brazilian rivers (relating to the word “oir”) and, on the other side, sounds of human laughter (which appear in the “rir”/“rio” verb forms). The extensive execution process of the work comprised an expedition through four different locations in Brazil (the Águas Emendadas Ecological Station; Foz do Iguaçu; the mouth of the São Francisco River; the pororoca of the Araguari River) in order to collect such sounds. Starting with this work and the documentary “Ouvir o Rio” (“Listening to the River”) (2011), by director Marcela Lordy, which shows us the process of creation and execution of Meireles’s work, we started an investigation into the artist’s poetics, his choices and conceptions about his work, based on critical writings and on his own statements in interviews. The impact of the work and subsequently of the documentary has led the researcher to seek experiential and theoretical background in Social Psychology, as well as in Philosophy, Psychoanalysis, Anthropology and in her own concoctions and memories, which could facilitate the production of a singular work of reception induced by the contact with both works of art. Standing in the contemporary art world, the author of this essay started from the field of perception and the materiality of Meireles’ work, made of water and laughter sounds, and used it as a doorway to the field of listening and thinking about a specific experience which revealed itself to be an experience of finitude. The stuff that is presented by the work hence calls for interpretation and evokes a critical reading; however, such a reading can only be accomplished if the field of thinking opens up to the unthought and allows itself to be nurtured from it in the shape of an experience, i.e., as something that happens to us, which demands creation of us and therefore transforms us.

Keywords: Visual Arts; Aesthetic Reception; Social Psychology; Experience.

SUMÁRIO

1 APRESENTAÇÃO.....	09
2 INTRODUÇÃO.....	12
2.1 ALGUMAS PERSPECTIVAS TEÓRICO-CONCEITUAIS.....	12
2.1.1 Da Psicologia Social da Arte à Psicanálise Implicada.....	12
2.1.2 Arte Contemporânea, Arte Conceitual, Cildo Meireles.....	15
3 RIO OIR: DA PERCEPÇÃO AO PENSAMENTO.....	24
4 OUVIR O RIO: A ESCUTA COMO PROCESSO CRIATIVO.....	37
4.1 ABUNDÂNCIA E SECA NA PSICANÁLISE.....	42
4.2 O CAMPO DA PERECIBILIDADE.....	45
5 EXPERIÊNCIA E FINITUDE.....	51
5.1 UM PRESENTE SEM PORVIR.....	51
5.2 O FIM DO MUNDO DO OUTRO.....	54
5.3 HUMANIDADE E MUNDO, SEM CRUZAR FRONTEIRA.....	62
6 MEMÓRIA E TEMPORALIDADE.....	69
6.1 A TERCEIRA MARGEM.....	72
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	76
8 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	83

O que irrita a certeza moral – e que ela quer reduzir a todo custo – é a incontrolável ambiguidade da experiência e a anarquia discursiva que ela abre.

Bento Prado Jr.

APRESENTAÇÃO

Nos últimos meses em que me debruçava sobre a dissertação, mantinha em mim a vívida memória de quando, tendo acabado de assistir ao documentário Ouvir o Rio (que revela o processo de realização da obra a ser tratada) em uma sala de cinema da cidade de São Paulo, me dirigi ao banheiro do local. Ali, torneiras e descargas se ouviam em auto-falante. Lembro-me do comentário de uma senhora que saía da mesma sessão: “Agora, parece que o barulho da água fica muito mais alto”, disse ela com um sorriso desconcertado.

Em meio ao caos instalado pela gravíssima escassez de água no Estado de São Paulo, dentre outros estados, passei grande parte do tempo escrevendo este trabalho com um amplificador nos ouvidos voltado para os sons das águas. Sem poder me aproximar de nenhum mar ou rio enquanto me dedicava à escrita, eram as torneiras, descargas e chuveiro do banho (cada vez mais curto) que me invadiam os ouvidos, rompendo o silêncio dos meus pensamentos em voz alta. E o que acompanhava essa audição era a clareza de que a escassez das águas só iria se intensificar. No momento em que escrevo, anuncia-se na cidade de São Paulo a real possibilidade de um racionamento de água de cinco dias sem nenhum fornecimento por semana. E as previsões mais otimistas revelam que o conjunto dos reservatórios da região metropolitana pode fornecer água, no máximo, por até três meses. Após esse período, seria a seca completa, total ausência do fornecimento de água. Não é necessário lembrar que cerca de 20 milhões de pessoas já sofrem e sofrerão esse impacto. O acontecimento que se anuncia é catastrófico. Na verdade, já o estamos vivendo, fomos sugados por esse redemoinho sem água. Nesse contexto, há quem se encontre mais no centro do vórtice, enquanto há quem pouco possa perceber por estar tão distante da visão do colapso.

Foram essas condições em que a dissertação que se apresenta foi escrita. A proposta de realizar uma leitura da obra RIO OIR, de Cildo Meireles, deu-se num caminho de reflexões e articulações teóricas que ecoavam diretamente na vivência da falta de água; e era dessa escassez que se retomava o processo de recepção da obra.

Sendo assim, a melhor forma encontrada para a escrita e reflexão sobre a obra foi o ensaio. Pois é o ensaio a forma de escrita mais próxima da experiência. E o trabalho de recepção estética deve sempre partir de uma experiência, ou seja, do contato com a obra e do que ela nos suscita. Pois é somente na medida em que a obra nos suscita desconforto ou

maravilhas - que nos faz vibrar -, é que exige de nós pensamento e criação para enfim poder ser recebida. O trabalho de recepção é, nesse sentido, passivamente ativo, exige escuta e pensamento. E, para que possa ser compartilhado, precisa tomar forma. Partir de um tremor para tornar-se canto, como nos diz o filósofo Jorge Larrosa (2014, p. 10).

Adorno (2003) escreve sobre o ensaio e sua relação com a experiência do pensador, aquele que não serve como guia, e sim como palco, um lugar vazio em que se passa o espetáculo.

O ensaio exige, ainda mais que o procedimento definidor, a interação recíproca de seus conceitos no processo da experiência intelectual. Nessa experiência, os conceitos não formam um *continuum* de operações, o pensamento não avança em um sentido único; em vez disso, os vários momentos se entrelaçam como num tapete. Da densidade dessa tessitura depende a fecundidade dos pensamentos. O pensador, na verdade, nem sequer pensa, mas sim faz de si mesmo o palco da experiência intelectual, sem desemaranhá-la. (ADORNO, 2003, p. 29-30)

A tessitura que sustenta o ensaio faz lembrar a arte da tecelagem de origem tão declaradamente feminina. A professora de Teoria Literária Adélia Bezerra de Meneses (2002, p. 75) escreve lindamente sobre a relação do feminino com o ato de tecer. A astúcia propriamente feminina seria a de tecer tramas, tramoias, tal como Penélope ao tecer seu manto enquanto engana os incautos pretendentes a assumir o trono de Ulisses. Por outro lado, tecer tramoias pode ser algo mais profundamente feminino. Em seu estudo sobre a Feminilidade, Freud (1933) sugere que a arte da tecelagem teria inspiração no pudor feminino. “A própria natureza parece ter proporcionado o modelo que essa realização imita, causando o crescimento, na maturidade, dos pelos pubianos que escondem os genitais.” (FREUD, 1933 apud MENEZES, 2002, p. 75). O pudor, diz ele, teria como finalidade primitiva dissimular os órgãos genitais, dissimular a fenda que existe no sexo feminino. Pensando assim, o ato de tecer revela, ao mesmo tempo que esconde, o fendido próprio do irrepresentável.

Dessa forma, ao declarar sua afinidade com a experiência intelectual mais aberta, o ensaio ameaça a segurança presente na norma do pensamento estabelecido, cuja falta ela “teme como a própria morte” (ADORNO, 2003, p. 30). O ensaio renuncia a esse ideal de certeza. “Torna-se verdadeiro pela marcha de seu pensamento, que o leva para além de si mesmo, e não pela obsessão em buscar seus fundamentos como se fossem tesouros enterrados.” (ADORNO, 2003, p. 30).

Assim, o trabalho de recepção da obra RIO OIR, de Cildo Meireles, se dá na forma de um ensaio. Por ser uma forma de escrita específica, parece relevante considerarmos aqui suas delimitações. Escrever um ensaio exige suportar o mal estar suscitado pela sua própria idiosincrasia: assim como uma psicanálise, ele é terminável e interminável. As articulações teóricas presentes neste texto pretenderam respeitar o perímetro da obra em questão. Nesse sentido, sua configuração não é arbitrária, nem mesmo excessivamente vaga. Por outro lado, ele é inconclusivo, poroso, pela sua própria constituição. Pois nele, não deve deixar de tremer a questão que subjaz a sua existência, sua razão de Ser.

INTRODUÇÃO

ALGUMAS PERSPECTIVAS TEÓRICO-CONCEITUAIS

Da Psicologia Social da Arte à Psicanálise Implicada

A Psicologia Social da Arte situa-se no campo interdisciplinar formado pela Estética e pela História da Arte. Como as demais ciências da arte, ela pesquisa os processos de criação e de recepção de obras. Considerando a obra de arte como ponto privilegiado de conjunção de diferentes perspectivas (FRAYZE-PEREIRA, 2010, p. 66), qualquer pesquisa sobre arte parte de determinada obra, que, por sua vez, abre-se às interpretações. Nessa medida, a perspectiva psicossocial também se articula à da Psicanálise como uma perspectiva ou como um modo de pensar singular capaz de atribuir sentido ao sensível.

Porém, a Psicanálise voltada para a arte, como a entendemos, é implicada, isto é, um modo de pensar específico segundo o qual não há simples aplicação de conceitos já estabelecidos aos objetos culturais, dado o acervo teórico da Psicanálise, mas um processo, baseado na escuta específica dos elementos particulares presentes no objeto, construindo uma interpretação para ele, na justa medida dele. Nesse sentido, de acordo com Frayze-Pereira (2010, p. 78), a Psicanálise Implicada não é diferente do modo de pensar psicanalítico, “inventado por Freud”, que, justamente o elaborou de modo implicado, ou seja, não prescindindo da subjetividade do analista, isto é, de suas associações, portanto, de sua íntima relação consigo mesmo e com o outro, seja este um paciente, seja uma obra de arte.

A Psicanálise Implicada, então, volta-se aos aspectos da cultura e das artes, ou a todo e qualquer fenômeno passível de análise, de modo não muito diferente da perspectiva com a qual o psicanalista opera no consultório, com a exceção de não se poder contar, no primeiro caso, com as associações em livre curso realizadas pelo paciente, pois, diante de uma obra, estas ocorrem apenas do lado do psicanalista enquanto espectador-pesquisador.

Assim, analogamente a uma psicanálise praticada no consultório, dada a relação transferencial¹ que se cria entre o pesquisador e uma obra de arte, abre-se a escuta psicanalítica. Tal abertura só é possível numa postura de paciente reverência (deixando-se o pesquisador interpelar pela obra) e dando forma para o que surge dessa relação. É um modo de pensar em que as teorias são recursos valiosos, mas apenas *a posteriori* suscitadas pela percepção da obra, para que não se corra o risco de se antepor a grade interpretativa ao fenômeno e, com isso, perder-se o poder de escuta presente na relação. Isso não significa, de longe, que o analista deva cultivar uma ingenuidade intelectual. Pelo contrário, tal modo de entender a psicanálise exige do analista o cultivo de rico acervo teórico para dele poder lançar mão sempre que uma ou outra ideia for suscitada a partir da escuta. E é, a partir das associações do intérprete-analista, que cada teoria servirá de contribuição às novas configurações de um campo sensível. A interpretação solicitada por esta perspectiva é um processo, diga-se de passagem, análogo ao processo artístico, e seu resultado é tão singular quanto este. Por esse motivo, não faz sentido reutilizar uma mesma interpretação, simplesmente reaproveitando-a, para a leitura de outro fenômeno (ou outro paciente); elas devem ser feitas sob medida².

Nesse sentido, pesquisar a poética de determinado artista, a partir da recepção de sua obra, é uma forma de contribuir para o âmbito da estética, no sentido em que esta se amplia a cada novo discurso que lhe é agregado.

De acordo com o esteta italiano Luigi Pareyson (2001, p.13-14),

A estética tem, com a crítica e com a história da arte, relações análogas àquelas que tem com a própria arte [...] Cada arte propõe à estética problemas especiais [...] A estética deve experimentar e provar seu conceito geral da arte precisamente nestes problemas especiais, de cada arte, ou melhor, encarná-lo e concretizá-lo nelas.

Assim, tanto “o estético singulariza-se como poética” (DUFRENNE, 1969 apud REA, 2010, p. 15) quanto a poética é capaz de ampliar o universo da estética.

---

¹ A relação transferencial possui um papel de força relacional, que apesar de ser presente em todas as relações humanas, torna-se singular no processo analítico e, para ele, essencial. Neste campo, vêm à tona fortes e estranhos sentimentos (estranhos porque familiares) que comunicam uma reedição de ordem inconsciente que deve ser levada em consideração pela escuta do analista.

² O psicanalista Fábio Herrmann (1999, p.13-14) insiste que uma análise deve ser conduzida por “teorias feitas sob medida, pois quem, sofrendo, nos procura não merece um mero *prêt-à-porter*, um interpretante de livro”. O feito do analista se aproximaria à chamada “alta costura”, cujas vestes são propostas para a singularidade daquela forma específica.

Ainda baseando-nos em Pareyson (2001, p.11), “a própria obra requer tanto a poética quanto a crítica, na medida em que exige ser feita e ser avaliada”, ou interpretada, dizendo nos nossos termos. E, quanto mais interpretações possibilita uma obra, maior é sua complexidade, grandeza e singularidade.

A psicanalista Silvana Rea (2010, p. 12), ao fazer uso da psicanálise como instrumento da crítica de arte, faz as seguintes considerações sobre o universo da crítica contemporânea:

A crítica contemporânea, diferentemente da moderna, que supõe o crítico como legitimador da obra e mediador desta com o público, centra seu interesse na legibilidade das obras e a participação das situações propostas pelos artistas. Exige de seu crítico o pensar sobre sua experiência.

O filósofo Merleau-Ponty (2005, p. 156) revela que a experiência “é o que nos abre para aquilo que não somos”, ou seja, nos abre para a alteridade. Porém, esse outro não se alcança fora de nós, mas está latente e invisível nas brechas de nossa identidade. “Não podemos apanhá-lo fora, só o tocamos dentro (de nós mesmos), pagando o preço da nossa própria transformação.” (CARDOSO, 1988, p. 360). É assim que uma leitura da obra de arte contemporânea inclui a subjetividade de quem a lê, a partir do campo da experiência, rumo a uma transformação.

Dito isto, ao articularmos psicanálise e arte, não podemos desconsiderar que “a arte tem leis próprias e a Psicanálise sozinha não pode dar conta dos fenômenos artísticos.” (REA, 2000, p. 195). Trata-se de dois campos distintos com configurações internas próprias.

Mas, apesar da relação historicamente tensa entre estética e psicanálise³, entendemos que fazer relações entre ambas é ampliar e enriquecer os dois campos. Pois, na medida em que a psicanálise interpreta as artes, ela contribui para a crítica de arte e para o desenvolvimento de teorias estéticas. E, por outro lado, quando a psicanálise se implica no campo das artes, ela se amplia como campo de reflexão sobre si mesma, seu corpo teórico conectado ao processo de criação e à cultura. Ou seja, a psicanálise pode ampliar seu discurso a partir da elaboração conceitual do intérprete, desde que este esteja disposto a interrogar as possibilidades e os limites do seu modo de pensar.

---

³ Em seu livro “*Arte, Dor – Inquietudes entre Estética e Psicanálise*”, Frayze-Pereira (2010, p. 79), propõe o modo de fazer da psicanálise implicada como alternativa às várias tentativas de psicanalistas, inclusive o próprio Freud, em interpretar obras de arte reduzindo-as a meras ilustrações da teoria psicanalítica. A psicanálise aplicada à arte, por vezes, foi identificada como “uma doença infantil da psicanálise” (GREEN, 1994, p. 14), como modo de trabalhar capaz de reduzir qualquer fenômeno cultural ao complexo de Édipo, por exemplo.

Será nesse campo, cuja complexidade procuramos evidenciar resumidamente aqui, que buscaremos desenvolver nosso trabalho: uma pesquisa a partir do universo poético de Cildo Meireles presente na obra RIO OIR (1976-2011), sobre as reflexões que sua proposição e exercício artísticos trazem para o campo da estética e, mais ainda, sobre os caminhos abertos pela escuta psicanalítica ao universo da arte contemporânea.

Para tanto, a seguir, faremos uma breve contextualização histórica da arte contemporânea, vasto campo em que se insere o trabalho do artista Cildo Meireles.

Arte Contemporânea, Arte Conceitual, Cildo Meireles

No universo da Arte Contemporânea, os juízos que distinguem o objeto artístico dos demais se embaralham; não se pode mais dizer o que vem a ser arte a partir do julgamento do olho, nem mesmo da técnica, pois os objetos considerados obra podem ser os mais banais possíveis. Grosso modo, em nossos tempos, tudo pode ser obra de arte, ou melhor, tudo pode ser transformado, por um artista, em obra de arte. Não é mais possível reconhecermos seu estatuto artístico a partir da visualidade puramente retiniana. Os critérios técnicos estabelecidos pelas academias foram rejeitados pelas vanguardas modernas. A perícia em determinada prática, tais como pintura ou escultura, deixou de ser imprescindível ao artista. “Por meio da vanguarda, a profissão de artista se desprofissionalizou” (GROYS, 2011, p.89). Porém, essa desprofissionalização não significa um retorno a um estado original de não profissionalismo. Nesse sentido, “a desprofissionalização da arte é em si mesma uma operação altamente profissional” (GROYS, 2011, p. 90) e sofisticada, por exigir do artista sua arriscada inserção na história da arte. Pois livrar o artista da perícia técnica como pré-requisito do trabalho artístico não o libera para fazer da atividade artística *qualquer coisa*. No entanto, *qualquer coisa* que se transforme num trabalho artístico deve ser considerada em seu contexto histórico e estético, dada a vasta gama de singularidades poéticas presentes na arte contemporânea.

O filósofo Boris Groys (2011, p. 87) dá ênfase ao contexto que essas obras assumem, em determinada prática artística. De fato, não é mais possível encontrarmos a aura⁴, referida por Walter Benjamin, no objeto artístico em si, mas sim no *contexto* em que este se insere. E é justamente este contexto que exigirá algo de especial do artista, a saber: *sua capacidade de escolha*. Boris Groys irá argumentar que, na arte contemporânea, a topologia é categoria fundamental de análise, na medida em que cada objeto artístico (que não pode ser identificado como arte em si mesmo) necessita ser considerado em seu contexto, ou seja, na disposição que ocupa diante de outros objetos do mundo.

O que distingue a arte contemporânea dos momentos anteriores é só o fato de que a originalidade de uma obra do nosso tempo não se estabelece de acordo com sua própria forma, mas através de sua inclusão num determinado contexto, em uma determinada instalação, por meio de sua inscrição topológica. (GROYS, 2008, p. 04, tradução nossa)

Para considerar que uma mudança de lugar (ou seja, de contexto) insere uma mudança na interpretação que se possa ter a respeito de um determinado objeto, há que se considerar que o espaço entendido aqui não é tido como homogêneo. Quando se muda uma coisa de lugar, essa coisa continua sendo a mesma coisa? Boris Groys dirá que não, pois o espaço não é homogêneo e contínuo, ou seja, não se trata de uma totalidade organizada por uma extensão de pontos consecutivos e ordenados. Ao contrário, o espaço promove diferenciação e descontinuidade. Por isso, movimentar-se de um ponto a outro é um processo que se insere no tempo-espaço levando a uma transformação do objeto (ele não pode ser interpretado independentemente de seu contexto, portanto, em relação com outros objetos).

Com isso, Groys (2008, p. 06) irá defender a instalação como sendo a forma emblemática da arte contemporânea. Trata-se de uma determinada seleção, uma lógica de inclusões e exclusões, uma determinada concatenação de opções.

Mas, ao contrário do que poderíamos pensar, não se trata de identificarmos a instalação com um caráter etéreo e puramente conceitual.

A instalação é material por excelência já que é espacial. Ser no espaço é a melhor definição de ser material. A instalação revela precisamente a materialidade da civilização em que vivemos, porque instala tudo aquilo que nossa civilização simplesmente fez circular. (GROYS, 2008, p. 07)

---

⁴ Para Walter Benjamin (1955 apud GROYS, 2008, p. 03), o apagamento de qualquer diferença reconhecível entre o original e sua cópia não significa o apagamento da diferença entre ambos, devido à perda da “aura” no processo de reprodução de um original, definido por sua singularidade e autenticidade.

Ora, para que uma coisa torne-se objeto de arte, é necessária essa mudança de lugar, de contexto, de cenário, onde a ênfase recai sobre a escolha que leva a esse *deslocamento*. O artista contemporâneo é, sobretudo, aquele que faz escolhas. Nesse sentido, o gesto artístico (inaugurado com Marcel Duchamp) pode ser entendido como verdadeiramente político. A instalação não é política apenas porque permite abordar ações e acontecimentos políticos, ainda que essa seja uma prática muito comum. Ela é política na medida em que é, em si mesma, um espaço constituído da tomada de decisões.

Pois, ao contrário de uma visão tradicional a respeito da política - que a define como campo da luta pelo poder, determinado pelas leis e instituições -, a política é, antes, uma atividade de reposicionamento ou reconfiguração de objetos no campo do sensível.

A primeira questão política é saber que objetos e que sujeitos são visados por essas instituições e essas leis, que formas de relação definem propriamente uma comunidade política, que objetos essas relações visam, que sujeitos são aptos a designar esses objetos e a discuti-los. A política é a atividade que reconfigura os âmbitos sensíveis nos quais se definem objetos comuns. (RANCIÈRE, 2012, p. 59)

Neste contexto, em que a escolha do artista é central para a arte contemporânea, Groyes argumenta que um espectador, diante de um quadro como o *Quadrado preto* de Malevich, pode achar que não há nada de brilhante nele já que seu filho poderia fazer algo parecido. Poderia fazer, mas não fez. E devemos pensar nas razões para isso. Ao mesmo tempo, o fato de “poder fazer” deveria servir, não para desqualificar o artista e sim para qualificar o filho daquele espectador.

Isto se deve, segundo este autor, ao fato de vivermos num tempo escasso e cronicamente apocalíptico. “Quase automaticamente vemos tudo o que existe e tudo o que surge da perspectiva de seu iminente declínio e desaparecimento.” (GROYES, 2011, p. 92). Há um clima de desconfiança do tempo presente, uma sensação de que as ideias e os modos de vida não irão durar, assim como percebemos que nos falta tempo constantemente. Temos a consciência de que vivemos num mundo transitório e qualquer imagem ou ideia, por mais forte que seja, não irá durar. Daí conclui-se que a mudança permanente é nossa única realidade. E a única forma de inserir uma mudança real nessa condição permanente seria fugir da mudança.

A vanguarda artística, em sua origem, procurou salvar a arte por meio da redução dos sinais culturais a um mínimo absoluto – o que faz de um quadro um quadro. A intenção

desses artistas era a de criar as imagens mais fracas possíveis, capazes de sobreviver a quaisquer mudanças as mais bruscas imagináveis.

O gesto *readymade* introduzido por Duchamp é exemplar em operar uma redução radical na história da arte: *a escolha do artista* – todas as obras expostas são pressupostas por esse gesto.

Nesse sentido proposto por Groys, a vanguarda buscava a originalidade na imagem mais “fraca” possível, ou seja, mais repetitiva e, por isso, mais transcendental. Porém, apesar da apresentação de padrões repetitivos de imagens como resposta às mudanças históricas, a leitura que se faz das vanguardas pela história da arte é de que representam imagens historicamente fortes (imagens de poder e de autoridade ou de revolta e heroísmo).

Mas, o público em geral, desconectado da história da arte, ainda assim recebe estas obras como imagens fracas, tal como no exemplo do quadro de Malevich. Tal percepção não é falsa. No entanto, o público sente como fraco um sinal que é apresentado pelas instituições como sendo forte. É por isso que sua interpretação das obras é de distanciamento ou irrelevância. O caminho aberto pela vanguarda de que uma pessoa média pode ser artista, na medida em que pode produzir imagens fracas, não possui nada de popular.

Mas uma pessoa média é, por definição, não popular – somente as estrelas, celebridades e personalidades famosas e excepcionais podem ser populares. A arte popular é feita para uma população constituída de espectadores. A arte de vanguarda é feita para uma população constituída de artistas. (GROYS, 2011, p. 97)

Aqui, o autor posiciona artista e espectador em polos opostos cuja distância cria desigualdade. O espectador assume seu lugar de pura passividade contemplatória diante da arte que é popular, enquanto, na arte de vanguarda, a “população constituída de artistas” exige uma emancipação do espectador. Na mesma medida em que Boris Groys qualifica esta população como “artistas” (aqueles capazes de realizar a mesma arte de Malevich), Jacques Rancière (2012, p. 21) refere-se aos espectador emancipado: “É nesse poder de associar e dissociar que reside a emancipação do espectador, ou seja, a emancipação de cada um de nós como espectador.”. Em sua perspectiva, há um embaralhamento da fronteira entre os que agem e os que olham.

Todo o esforço de redução mais radical produzido pela primeira geração da vanguarda foi neutralizado pela distância histórica de tais gestos: atualmente, estas obras parecem ser “fortes (para o mundo da arte) e irrelevantes (para todos os outros)” (GROYS, 2011, p. 98).

De acordo com Groys (2011, p. 101), a arte contemporânea seguiu a trilha da repetição incessante do gesto artístico fraco como resistência à mudança histórica permanente e à crônica falta de tempo. Neste caminho, chegamos ao cúmulo de constatar que, no universo das redes sociais, há uma inversão da relação entre produtores e espectadores. Todos criam conteúdo de baixa visibilidade (sinais fracos) e os colocam em circulação. E, no entanto, como perguntava Caetano já em 1968, *quem lê tanta notícia?* Há pouco mais de duas décadas, havia um contexto de cultura de massa em que poucos escolhidos produziam conteúdos para milhões de espectadores. No mundo das redes sociais, esta relação rapidamente se inverteu, de modo que milhões postam conteúdos para espectadores sem quase nenhum tempo e/ou disposição para ler tais imagens ou textos.

Veremos que o artista Cildo Meireles possui um alinhamento poético *sui generis* a partir do legado das transformações da arte contemporânea. O entendimento sobre a democracia no fazer artístico, assim como a relação com o espectador, convidando-o a realizar a obra na experiência do próprio corpo inserido no espaço são marcas de sua poética complexa e singular.

Desde meados dos anos 1950, o universo da arte expande-se ainda mais e, definitivamente, a esfera da arte ultrapassa a auto-referencialidade moderna, voltando-se para o mundo real. Conteúdos políticos, antropológicos e institucionais tensionam os domínios da arte. (FREIRE, 2006, p. 09) E o contexto passa a ser central em muitos projetos.

A noção de autonomia da obra de arte, assim como a crítica formalista que a acompanhava – e até então possibilitava a pergunta “o que é arte?”, como se fosse possível fornecer a esta interrogação respostas universalizantes – torna-se anacrônica. É justamente a partir do final dos anos 1950, e mais sistematicamente nas duas décadas seguintes, que se passa a perguntar não mais o que é arte, mas onde ela está. “O objeto de arte desmaterializa-se, confunde-se com a vida cotidiana, revela-se em processo, ocupa espaços expandidos e indiferenciáveis.” (FREIRE, 2006, p. 25) Na arte contemporânea, “todas as competências artísticas específicas tendem a sair de seu domínio próprio e a trocar seus lugares e poderes”.

(RANCIÈRE, 2012, p. 24). Mais do que objetos de arte isoladamente, interessam aqui as estratégias utilizadas pelos artistas.

Cildo Meireles é um artista plástico que inicia sua carreira no final dos anos 1960, imerso num contexto de transição entre duas poéticas que o marcaram fortemente: a produção neoconcretista - de Hélio Oiticica (de quem se reconhece tributário), Lygia Clark e Lygia Pape - e a de sua geração, mais próxima da arte conceitual e da instalação (HERKENHOFF, 1999, p. 38).

A arte conceitual representa um momento significativo na história da arte contemporânea por operar na “contramão dos princípios que norteiam o que seja uma obra de arte” (FREIRE, 2006, p. 08). É justamente na década de 1970 que tem início a desmaterialização da obra de arte, com artistas conceituais desvencilhando a arte de uma materialidade sensível e, portanto, obstruindo seu destino como mercadoria (FREIRE, 2006, p. 09). Ainda que a Arte Conceitual seja delimitada ao longo do período de uma década, as questões por ela lançadas permanecem atuais. “Isso porque interrogam as posições, sempre instáveis e cambiantes, das figuras que compõem o sistema da arte (crítico, curador, editor, galerista), do estatuto da obra de arte (por meio da indiferenciação entre documentação e obra de arte), assim como dos meios e instituições que a legitimam.” (FREIRE, 2006, p. 13) Tal poética se amplia para ações que misturam arte e vida, imersas no cotidiano, e que integram projeto e registro como parte da obra.

Cristina Freire (2006, p. 22), curadora-docente e vice-diretora do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (USP), enfatiza que, na arte conceitual, é o processo criativo do artista, e não seu resultado, que se coloca em primeiro plano. “Conceitos, processos e informações são as expressões dessa arte que se pauta na vivência” (FREIRE, 2006, p. 22)

Mas, apesar de muitos incluírem Cildo Meireles entre os artistas conceituais, sua relação com o Conceitualismo se dá numa tensão entre negação e afirmação de sua poética.

Nas palavras do artista:

Nos anos 70 eu via a arte conceitual como um movimento mais democrático, menos hegemônico que a pop art, mas também sabia de muitas obras conceituais que tinham terminado como um discurso estéril. Porque o objeto de arte deve, a despeito de tudo, seduzir instantaneamente; *não pode funcionar sem sedução*. A inteligência não é determinada pela quantidade de

informação. Se algo tiver suficientemente força poética para ser considerado objeto de arte, deveria ser compreensível a todos, sem a necessidade de informação extra. É por isso que tento fazer arte que tenha esse nível de comunicação e imediaticidade. (MEIRELES, 1994 apud. HERKENHOFF, 1999, p. 137 – grifo nosso)

Foi assim que o artista tomou certa “ojeriza” da arte conceitual, porque ela foi se tornando muito asséptica⁵, foi se encaminhando para um terreno muito árido. Cildo afirma que a arte deve impactar as pessoas pela sedução, pela beleza, pela atração que um objeto de arte pode exercer. Enfatiza que só a sedução sensorial pode realizar uma “espécie de sequestro, tirar a pessoa daquela situação, fazer ela mergulhar numa espécie de outra dimensão...” (MEIRELES, 2013).

No entanto, a possibilidade de sempre começar do zero, a partir de quase nada, presente na Arte Conceitual, é algo que Cildo considera de muito valor. Por ser um movimento democrático, por não depender de nenhuma materialidade ou linguagem específica, é possível fazer arte mesmo em condições de precariedade material. Nesse sentido, considera a Arte Conceitual a poética mais democrática dentre todas as outras. Como nos termos de Boris Groys, democrática, mas muitas vezes, não popular.

Cildo tornou-se reconhecido como um dos mais importantes artistas contemporâneos brasileiros. Em 1970, o Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA) inaugurava a exposição *Information*, com curadoria de Kynaston McShine. Foi uma das poucas exposições de Arte Conceitual no período que incluiu trabalhos de artistas latino-americanos e também daqueles oriundos de países comunistas. Participaram desta mostra, entre outros, Artur Barrio, Guilherme Vaz, Hélio Oiticica e Cildo Meireles. (FREIRE, 2006, p. 22) Em 2008, foi o primeiro artista brasileiro vivo a ter uma exposição individual na Tate Modern, em Londres. Apenas o artista Hélio Oiticica, no ano anterior, havia tido uma mostra dedicada à sua obra. Mais recentemente, expôs seus trabalhos numa exposição individual no Museu Nacional de Arte Reina Sofia, em Madrid, em 2013. Isso quer dizer que Cildo Meireles é um artista muito singular, porém, bastante integrado ao circuito das artes contemporâneas, capaz de circular em

---

⁵ Em especial, faz referência ao legado de Joseph Kosuth, artista conceitual americano adepto de uma poética tautológica, linguística e desconectada da beleza sensorial.

diferentes centros expositivos nacionais e internacionais e, inclusive, de negar trabalhos muito alinhados com o mercado de arte, mas desalinhados com sua proposição poética⁶.

Mas, apesar de ser um artista consagrado em seu meio, com uma vasta e diversa produção, Cildo se mantém avesso à ideia de estilo. Em seus trabalhos, “as questões se repetem, mas de formas e maneiras completamente diversas” (MAIA, 2009, p. 12). “Nenhum trabalho de Cildo Meireles assemelha-se ao outro. Essa teria sido uma busca do artista: romper com a ideia de estilo e fornecer a cada nova ideia uma formalização absolutamente diferente da anterior.” (MAIA, 2009, p.12)

Ficou bastante conhecido pelas obras *Inserções em Circuitos Ideológicos – Projeto Cédula e Projeto Coca-Cola*, de 1970, que garantiram ao seu trabalho o rótulo de arte política. Porém, Cildo faz questão de revelar que seu principal interesse neste trabalho relacionava-se com a ideia de circuito, no sentido de corpo social: como fazer circular uma obra no sentido inverso ao caminho realizado por Marcel Duchamp, com seus *readymades*? E mais, aproximá-la da possibilidade de ser feita por qualquer pessoa, já que as garrafas de Coca-Cola e as cédulas possuíam inscritos que orientavam a realização deste mesmo trabalho. O trabalho introduzia a ideia de um corpo, não individual ou biológico, mas social, referente ao âmbito público. Afinal, o outro era condição necessária para a concretização do trabalho.

Cildo conta que não abriu mão, desde a juventude, de trabalhar “com a maior liberdade possível”, sem se “dar conta se a direção era política ou abstrata; trabalhar sempre no limite, na fronteira das coisas” (MEIRELES, 1994 apud HERKENHOFF, 1999, p. 140).

O complexo universo de criação de Cildo Meireles não pode ser menosprezado ou reduzido a uma arte de discurso político, nos termos panfletários⁷. Sobre estilo, ele comenta:

---

⁶ Em 2014, o grupo francês Allard comprou o antigo e tombado Hospital Umberto I (também conhecido como Hospital Matarazzo), construído em 1904 e localizado numa região de disputa imobiliária próxima à Avenida Paulista, na cidade de São Paulo. Lá, realizou uma exposição chamada “Made by... Feito por Brasileiros”, com diversos artistas contemporâneos brasileiros de grande relevância no cenário internacional, entre eles Artur Lescher, Beatriz Milhazes e Vik Muniz (Folha de S.Paulo, 24/8/2014, <http://www1.folha.uol.com.br/saopaulo/2014/08/1504489-hospital-matarazzo-reabre-depois-de-20-anos-com-exposicao.shtml>). Cildo foi um dos convidados. Porém, declinou do convite, dada a situação inusitada da exposição. “Se soubesse que seria um projeto imobiliário, teria feito mais perguntas”, disse à Folha de São Paulo (Folha de S.Paulo, 9/9/2014, <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/09/1512744-empresario-que-comprou-hospital-matarazzo-fala-sobre-centro-cultural.shtml>). O grupo francês realizou uma exposição de arte grandiosa como forma de transição para a instalação do projeto “Cidade Matarazzo” – um empreendimento hoteleiro de alto luxo (“seis estrelas”) e shopping center, orçados em 1,6 bilhão de dólares. Um grupo de defensores do patrimônio histórico mantém movimento pela preservação dos edifícios e reinstalação do hospital (<http://hospital-matarazzo.blogspot.com.br/>).

“Apesar de ter realizado trabalhos viscerais e políticos, não aceito que me cobrem um comportamento sistematicamente político. Acho uma posição reacionária e fascista querer impor ao artista um estilo. E comodista, porque a existência do estilo facilita a abordagem.” (MEIRELES, 1977, p. 48)

Cristina Freire (2009, p. 166) nos recorda que “o termo ‘categoria’, como ensina Pierre Bourdieu, vem do grego *Kathegoresthai*, que significa ‘acusar publicamente’”. O que nos remete à imposição de um estilo como sendo acusatória e autoritária, reduzindo e ordenando os aspectos desconhecidos e variados de uma obra viva e em movimento.

A obra de Cildo, ao contrário, tem caráter híbrido. Seus trabalhos diferem entre si desde a natureza do material, do procedimento, até o ajuste sintético final. Trata-se de uma obra que não se pauta por um estilo e não se separa da escrita e das reflexões que o artista realiza. Pois, para além do seu trabalho plástico, sua obra se funda em seus discursos, escritos ou orais. Assim, o artista dá mostras evidentes de que exerce reflexões fundamentais sobre seu próprio processo de criação. De acordo com o crítico de arte Felipe Scovino, ao mergulharmos na escrita de Cildo, “descobrimos que não há separação entre suas obras plásticas, memórias e depoimentos escritos.” (SCOVINO, 2009, p. 12)

“Se analisarmos a obra de Cildo como um mapa, sua cartografia é um processo de múltiplas entradas em territórios descontínuos. Em seus textos, percebemos que essa é sua estratégia para a desconstrução das certezas do mapa e emergência de sua estética” (SCOVINO, 2009, p. 15)

É por isso que Cildo Meireles (1975 apud SCOVINO, 2009, p. 23) elegeu, já em 1970, como seus maiores adversários a habitualidade e o artesanato cerebral. Pois, para ele, o legado fundamental de Duchamp foi a luta contra “o entorpecimento emocional, racional, psíquico, que essa mecanicidade, essa habitualidade, fatalmente provocaria ao indivíduo.” (MEIRELES, 1975 apud SCOVINO, 2009, p. 22). Mecanicidade esta em que, muitas vezes, a arte conceitual se deixou cair; livre das mãos, porém, aprisionada num artesanato cerebral.

Considerando tais ideias do artista, passaremos a analisar um de seus projetos específicos – a instalação RIO OIR (1976-2011).

---

⁷ Frederico Moraes chegou a cunhar o termo “arte de guerrilha”, em 1969, para comentar trabalhos de Artur Barrio, Antonio Manuel e Cildo Meireles.

RIO OIR: DA PERCEPÇÃO AO PENSAMENTO

O projeto da instalação RIO OIR teve seu primeiro esboço em 1976, mas só foi ganhar corpo e execução entre 2009 e 2011, sendo a obra abrigada pelo espaço de exposição do Itaú Cultural, na cidade de São Paulo/SP. Cildo apenas encontrou condições para realizar tal projeto 35 anos depois de seu primeiro “relâmpago”, como costuma chamar a primeira ideia de um trabalho. O próprio artista faz menção a “deixar uma ideia decantar, conviver com ela na velocidade dela” (MEIRELES, 2011), quando comenta a distância de tempo entre ideia e realização.

A relação da pesquisadora com a obra foi ampliada pelo documentário intitulado “Ouvir o Rio: Uma escultura sonora de Cildo Meireles” (2011), de Marcela Lordy, que trata do processo de realização de RIO OIR. Sem a experiência propiciada pelo documentário, a relação com a obra certamente teria tido desdobramentos outros. Pois o filme acompanha o processo de criação e execução do artista e nos leva a um questionamento acerca de sua poética. Na produção artística contemporânea, a dimensão projetual é bastante significativa (FREIRE, p. 38) e nesse caso, se expande durante o processo de realização da obra.

De acordo com o esteta Pareyson (2001, p. 16), entende-se por poética determinado programa, gosto ou ideal de arte definido explícita ou implicitamente por certo artista, grupo ou movimento artístico. No documentário, é possível acessar não só o processo de execução da obra, mas a forma como o artista a compreende, através de seus depoimentos.

Cristina Freire (2006, p. 47) chama atenção para não desprezarmos o poder que os artistas possuem sobre o sentido originário de sua obra: “a consulta direta aos artistas, privilégio da arte contemporânea, é primordial para esclarecer essa intenção original que será elemento norteador na hora de se deslocar, remontar e restaurar seus trabalhos”, assim como nas diversas formas de recepção estética, desde o espectador comum até o crítico de arte.

Através deste documentário, é possível acompanhar o artista e sua equipe pelo processo de realização da obra RIO OIR, que durou dois anos, e cujo resultado se condensou num disco de vinil.

O projeto inicial possuía a indicação de construir um disco de vinil a partir do palíndromo “rio” $\leftrightarrow$ “oir”. De um lado do disco, sons de risadas, referentes à palavra “rio”

e, de outro, sons de águas, referentes à palavra “oir” (ouvir, no idioma espanhol). Tais correspondências mudam ao longo dos depoimentos. Em outro momento, Cildo faz alusão à palavra “rio” como sendo uma alusão à cidade do Rio de Janeiro, cuja imagem de cartão postal ilustra a capa do disco. As referências deslizam sobre a palavra “rio”, que retorna como “oir”, sem que seja necessária nenhuma interrupção ou corte.

Nas palavras do curador da exposição Guilherme Wisnik:

O palíndromo espelha a própria estrutura dual de um disco de vinil, que tem lado A e lado B. Entretanto, como numa fita de Moebius, essa dualidade não é dicotômica. Assim o ‘oir’, que podemos ler como a palavra ‘ouvir’ em castelhano, refere-se à própria escuta, que *é a essência do trabalho em todos os seus lados*. E o ‘rio’, que pode ser lido tanto como elemento natural – um curso fluvial – quanto como uma risada na primeira pessoa, descreve em uma só palavra as duas metades do disco, como uma serpente que morde o próprio rabo, isto é, um palíndromo. Ou, se quisermos, uma ‘terceira margem’. (WISNIK, 2011, p. 12 - grifo nosso)

Surge, então, mais um elemento advindo do palíndromo, que é a escuta presente na palavra “oir”. O interessante da comparação com a fita de Moebius⁸ é que, nela, esse deslocamento entre os significantes se dá sempre do mesmo lado, porém, com um avesso ligado diretamente à face anversa. Não há quebra ou interrupções. O deslizamento entre os significantes se dá numa relação de imbricamento como é aquela entre o visível e o invisível, relação que, como veremos, sustenta nossa percepção.

Inicialmente, ainda em projeto, Cildo havia pensado em realizar o trabalho a partir de arquivos sonoros pré-existentes, contendo tanto os sons das águas quanto das risadas. Mas, isso se revelou impossível devido à constatação da inexistência destes arquivos.

Assim, foi necessário mobilizar uma equipe de colaboradores, para coletarem os diversos sons que iriam compor este corpo sonoro sintético. Deu-se um intenso trabalho em equipe percorrendo quatro lugares diferentes do Brasil: a Estação Ecológica de Águas Emendadas (próximo a Brasília/DF); as cachoeiras de Foz do Iguaçu (na tríplice fronteira entre Brasil, Argentina e Paraguai); a foz do Rio São Francisco (entre os estados de Alagoas e Sergipe); e a pororoca do Rio Araguari, no Amapá. E, além da captação das águas “naturais”,

---

⁸ A fita de Möbius, também grafado como Moebius, é um espaço topológico obtido pela colagem das duas extremidades de uma fita, após se efetuar meia volta numa delas. De modo que, apesar de parecer ter dois lados, a fita representa um caminho sem início nem fim, infinito, onde se pode percorrer toda superfície da fita passando para o aparente lado oposto sem, na realidade, mudar de lado.

foram também coletados os sons das águas residuárias, consideradas “humanas”, tais como, torneiras, descargas, bebedouros, etc.

A maior parte do documentário se dá durante as viagens realizadas pela equipe para a captação de sons. Essas viagens percorreram nascentes, desembocaduras, encontros de rio e mar, encontros de diversos rios, galerias e córregos, além de águas de torneiras, descargas e o próprio rio corrente. Outra parte, mais reduzida, se dá pela gravação em estúdio de risos de diferentes pessoas, que irão constituir um dos lados do vinil. É justamente no percurso dessas viagens que o encontro com as águas, pessoas e lugares se revelou inesperado e indutor de reflexões. Nesse sentido, o processo artístico é ainda mais fundamental para a recepção da obra final.

Porém, decidimos partir da obra, esse sólido sonoro, para iniciarmos nossa reflexão.

Como dissemos, a obra RIO OIR é uma escultura sonora. Consiste num disco de vinil com sons de águas, de um lado, e de risadas, de outro, criado a partir do palíndromo contido na palavra “rio”. Na instalação montada para o público, foram concebidas duas salas, cada uma com a execução de um dos lados do vinil. Uma sala de espelhos, de onde se pode ouvir os sons de risadas; e uma sala escura, com o barulho das águas.

A capa do disco de vinil contém a imagem de um postal da cidade do Rio de Janeiro (cuja foto é tirada do ponto de vista oposto aos dos cartões postais turísticos da cidade). Esta imagem estava presente desde a primeira anotação de 1976. Cildo (2011) se refere a ela como um terceiro elemento, uma “terceira margem do rio”⁹.

---

⁹ Cildo faz essa referência em entrevista para a Revista Época (<https://www.youtube.com/watch?v=ZS-Nt2y3S4U>). Em várias oportunidades e depoimentos, não só a respeito dessa obra em especial, Cildo cita o conto de Guimarães Rosa, “A Terceira Margem do Rio”, como uma imagem norteadora do seu trabalho.

Figura 1 – RIO OIR, *Cildo Meireles*. Trabalho concebido em 1976 e executado em 2011.

Obra sonora, disco de vinil e CDs. Oir: 14'32"; Rio: 10'39"

Uma obra sonora como esta necessitou, para ser realizada, de uma minuciosa coleta de sons, uma larga disposição para ouvir. Trata-se de um trabalho cuja proposição não é visual em nada e, no entanto, ativa nossa sensibilidade através de outros mecanismos. Ao extrapolar a visão retiniana, a experiência da arte é múltipla, envolve todos os sentidos.

Apesar do som pertencer ao domínio da imaterialidade, é possível perceber que há uma pretensão de chegar a um sólido através da música – o som seria quase um objeto. (MAIA, 2009, p. 36)

O jogo de linguagem presente no título também se utiliza do som das palavras, dos seus significantes. Por isso, falar em som na obra de Cildo Meireles é falar também dos títulos dos trabalhos. Assim como no que se refere à materialidade da obra, Cildo não tem com as

palavras uma relação meramente conceitual. “Percebe-se o humor e o prazer no jogo com as sílabas e com a sonoridade das palavras. – o aspecto reversível de seus trabalhos” (MAIA, 2009, p. 46). “Explorando o aspecto sonoro das palavras e dos objetos, Cildo insere-se na veia humorística que permeia a obra de Marcel Duchamp (1887-1968), também ligado à poética simbolista.” (MAIA, 2009, p. 47)

Cildo procura fugir do que é estritamente visual. Questiona, inclusive, a denominação “artes visuais”, por restringir todo o universo sensorial que pode ser abordado pelos artistas. “Artes plásticas”, segundo ele, seria o termo mais apropriado para um artista que busca uma leitura não visual da arte, mas que não abre mão da sua sensorialidade. Apesar de sua força sensorial, o som presente em sua obra é marcado pelo aspecto imaterial e invisível. O que gera questionamentos de espaço e tempo, tais como: a ausência de lado de um ruído qualquer (que põe em questão a topologia clássica), ou ainda, a estrutura sonora que, como meio escultórico, só “é percebida através da dimensão do tempo”¹⁰ (MAIA, 2009, p. 31).

A partir desta disposição para ouvir do artista e sua equipe, o corpo da escultura vai se formando. O corpo que foi condensado num disco de vinil, mas que se expande pela sua audição e, mais ainda, a partir do acesso ao documentário, num jogo de “concentração” e “dispersão”¹¹.

A pesquisadora Carmem Maia, que teve a oportunidade de acompanhar o trabalho de Cildo Meireles no dia a dia do seu ateliê por vários encontros, nos revela uma outra ordem em seu processo criativo: “Cildo Meireles coleciona acúmulos. (...) Esse excesso, presente nas obras, também circula e se movimenta no material impresso e fotográfico do ateliê. Prolífico, esse quê de caótico gera outra ordem.” (Maia, 2009, p. 14). É parte de sua poética a busca pela abundância de materiais. E ainda, pela enorme diferença de escalas. Quer dizer, mesmo seus trabalhos mais minimalistas, possuem uma relação com a abundância a partir do seu aspecto negativo.

---

¹⁰ Já no final dos anos 1960, Cildo Meireles realizava seus primeiros estudos sobre tempo e espaço. Desde o “Estudo” (1969), que se referia justamente à questão do tempo, do espaço e do espaço/tempo (com sugestões de experimentos corporais para pesquisar tais dimensões) até mesmo com a série de obras iniciadas em 1967 “Espaços Virtuais” (1967-68), seguida por “Volumes Virtuais” (1968-69), ainda em desenho.

¹¹ A sala de espelhos, com os sons de risadas, foi associada pelo próprio artista ao termo “dispersão”, enquanto a sala escura, com o barulho das águas, foi referida pelo termo “concentração” (2011), em entrevista dada à Revista Época (<https://www.youtube.com/watch?v=ZS-Nt2y3S4U>).

A primeira pergunta que surge então, na relação com a obra, é como um trabalho que pretende ser uma coleta abundante de sonoridades, um composto sólido formado por um som, pode abrir de forma tão potente o campo da reflexão? Ainda não sabemos que reflexões a obra pode despertar, mas é a partir dessa poética altamente sintética de Cildo que surgem sentidos amplamente questionadores.

Em parte, o próprio artista nos ajuda a pensar quando faz questão de afirmar que a sedução presente em suas obras é característica fundamental para exercer um fascínio sobre o espectador.

Toda ideia requer do artista plástico uma solução a mais singular possível. E esta singularidade requer qualidades sensoriais e materiais, além de um potencial de sedução intelectual e formal, sem a qual a obra perderá muito de seu fascínio, empobrecendo ou fragilizando sua relação com o espectador. (MEIRELES apud MAIA, 2009, p. 118)

Palavras como “sedução” e “fascínio”, totalmente abandonadas pelos artistas conceituais, assumem aqui papéis destacados. Certamente, nas obras de Cildo, essas palavras não possuem um sentido manipulador e controlador que podem assumir em ações publicitárias, com vistas ao marketing, buscando enredar o espectador num campo fechado de configurações. É justamente o oposto que se pretende - porém, com uma estratégia, em parte, semelhante. Há algo no canto da sereia, na vultuosidade de elementos sensíveis, da qual Cildo não abre mão, que atrai o espectador para um certo estado de suspensão e, posterior, reflexão.

Da mesma forma, Jacques Rancière (2012, p. 94) se opõe à opinião largamente difundida sobre estarmos cegos diante do excesso de imagens, sobretudo, imagens de horror. Se tais imagens não produzem crítica em relação ao que registram, não é por estarem, simplesmente, em excesso. O problema, segundo o autor, não está na abundância de imagens, e sim no fato de não terem nome ou voz.

Não vemos corpos demais a sofrerem na tela. Mas vemos corpos demais sem nome, corpos demais incapazes de nos devolver o olhar que lhes dirigimos, corpos que são objeto de palavra sem terem a palavra.” [...] “A política dessas imagens consiste em nos ensinar que não é qualquer um que é capaz de ver e de falar” [...] “O problema não é opor as palavras às imagens visíveis. É subverter a lógica dominante que faz do visual o quinhão das multidões e do verbal o privilégio de alguns. As palavras não estão no lugar das imagens. São imagens, ou seja, formas de redistribuição dos elementos da representação. (RANCIÈRE, 2012, p. 94-95)

É por isso que, ao abrir mão de imagens, não conquistamos garantia de reflexão do espectador. Ao contrário, o processo de tradução e interpretação de uma obra exige a elaboração de imagens carregadas de sentido.

Sendo a poética de Cildo tão calcada na plasticidade e no aspecto sensorial, não podemos deixar de abordar a própria materialidade das águas e das risadas.

O filósofo Gaston Bachelard (1998) dedicou-se a estudar cada um dos quatro elementos fundamentais (água, terra, fogo e ar) como fontes que nutrem nossa imaginação poética. Relacionou nossa ligação poética “a um sentimento humano primitivo, a uma realidade orgânica primordial, a um temperamento onírico fundamental.” Para o autor, as imagens brotam quase instantaneamente, migram do inconsciente ao consciente poético.

Em suas designações sobre a água, esta é celebrada como uma matéria de difícil apreensão. A essência da água consiste em deformar-se. Aparece sempre como elemento transitório. “Assim como o Rio, que se transmuta à viagem das águas, o homem se transmuta à viagem das horas, construindo as seguintes imagens isomórficas: homem/rio, tempo/águas, vida/viagem.” (AVELHEDA, 2008, p. 3-4)

Contemplar as águas é equivalente a dissolver-se, escoar-se, e por fim e constantemente, morrer. Por outro lado, a água, compreendida empiricamente, é símbolo universal de Vida, de Fertilidade, de Fecundidade.

Segundo Bachelard, a poesia da água é a metapoética da morte.

“A água, em sua faceta mais brilhantemente valorizada por Bachelard, representa a morte cotidiana, a morte ininterrupta, incessante e interminável. Assim como a água que corre, cai de cascatas e cachoeiras e acaba sempre por morrer horizontalmente, o ser humano apresenta-se como um ser em Vertigem que deixa, constantemente, desmoronar algo de si.” (AVELHEDA, 2008, p. 5)

A essência da água, como nos fala Bachelard, é a de uma matéria que está prestes a perecer, a se transformar, a tornar-se outra:

“Toda água viva é uma água que está a ponto de morrer. [...] Contemplar a água é escoar-se, é dissolver-se, é morrer. Nunca a água pesada se torna leve, nunca uma água escura se faz clara. É sempre o inverso. O conto da água é o conto humano de uma água que morre. O devaneio começa diante da água límpida, toda em reflexos imensos, fazendo ouvir uma música cristalina. [O

devaneio] acaba no âmago da água triste e sombria, de uma água que transmite estranhos e fúnebres murmúrios.” (BACHELARD, 2002, p. 49)

É também a água abundante, fecundante. “A Água é uma matéria que vemos nascer e crescer em toda parte. A fonte é um nascimento irresistível, um nascimento contínuo. Imagens tão grandiosas marcam para sempre o inconsciente que as ama. Suscitam devaneios sem fim.” (BACHELARD; 2002, p. 15)

No percurso feito pela equipe de Cildo Meireles em busca dos sons das águas, vê-se uma variação enorme de formas que a água assume. Esse elemento transitório, que escoar, dissolve-se em outros contornos, está presente em todo o filme. Inclusive a sua sonoridade, mesclada com uma trilha sonora instável e incidental, porém, constante, como é o próprio curso das águas. As imagens presentes no documentário enchem os olhos, principalmente em momentos onde há quedas d’água, abundantes e grandiosas. Mas, há também cenas intimistas como a gravação do som de um olho d’água. A equipe inteira se põe em absoluto silêncio, a fim de aguçar os sentidos e escutar a total descrição de um mínimo som. O rio que corre, as águas calmas. A pororoca do rio Araguari, cujo som é captado por um habilidoso surfista de rio. Há captações que duram a noite inteira, quando a cheia cobre mesmo a vegetação mais alta. Os microfones gravam por horas a fio, para depois abastecer a sinfonia sintética de Cildo Meireles.

Todo tipo de água se transforma, se deforma em uma outra, sendo, no final, a mesma água. A Estação Águas Emendadas não possui esse nome por acaso. Dali, é possível acessar as três principais bacias hidrográficas brasileiras (Bacia Amazônica, Bacia do Paraná e Bacia do Rio São Francisco). O chão parece uma esponja, brota água de vários pontos. A nascente não tem uma origem única. Ela encharca todo o chão, vinda do interior da terra, e segue por vários caminhos.

Suas formas e deformidades assumem diversas significações, mas é a transitoriedade e seu caráter inapreensível que a designam com maior legitimidade. Água límpida e transparente. Purificadora, fonte de batismo, criadora. Águas calmas e serenas, indutora de um sono que acalenta. Espelho de Narciso. Águas tenebrosas dos mares profundos. Devastadora e produtora de maldições. Água parada em becos, buracos, córregos acimentados. “Volume morto” do Reservatório Cantareira¹². Ambiguidade em si, cheia de detrimientos orgânicos,

---

¹² Assim foi designado o volume de água dos Reservatórios de Água de São Paulo, Cantareira e Alto Tietê, no agravamento da crise hídrica ocorrido em 2014. Tal volume de água não é aconselhado para uso humano, de

metais pesados, enlameada, escura, fundamental para a manutenção do ecossistema dos vales. A água escorre, inunda, evapora.

Em meio a cenas imersivas dos rios do interior do Brasil, o documentário muda abruptamente para cenas de estúdio, onde são coletadas as diversas risadas. São como cenas que interferem e cortam a narrativa dos rios, introduzindo uma cadência pausada no mundo, até então, corrente. Cada pessoa, com fones de ouvido, explode o riso gratuito diante de vídeos de internet, a cujo conteúdo não temos acesso.

Cada risada, atitude exclusiva dos seres humanos, é absolutamente singular. A risada é compreendida como “um momento de distensão, de relaxamento, de dispersão do ser para fora de si mesmo” (MEIRELES, 2011). Porém, no contexto da instalação, muitas vezes, assume ares de sarcasmo. Principalmente, se lembrarmos que a sala onde os sons de risadas ecoam possui paredes de espelhos com reflexos distorcidos. A imagem de cada um se deforma de um modo cômico-trágico, meio patético, meio assustador. “Em geral, visto como sinal de alegria, o riso pode revelar o sofrimento em toda a sua crueza.” (DUARTE, 2006, p. 51). O riso mostra-se como defesa contra a morte, diante da consciência das limitações da vida e da fragilidade do corpo (DUARTE, 2006, p. 52).

Desde o final do século XV, em que Foucault identifica a substituição do tema da morte pelo tema da loucura, o riso, na figura do louco, assume essa tarefa. “O que existe no riso do louco é que ele ri antes do riso da morte; e pressagiando o macabro, o insano o desarma.” (FOUCAULT, 1972, p. 16).

O riso é uma explosão, afirma Roustan, um brilho que não se prolonga, ruptura que não pode durar, menor unidade pensável do desapego, da diferença, do recuo. O seu tempo é o de um instante. Depois do brilho, da explosão, a realidade retorna com o peso de sua história. [...]

Por isso é que o riso pode indicar uma vitória sobre a morte: a sua explosão suscita, como diz Bataille, a experiência do nada, do impossível, da morte, indispensável para que o pensamento se sobreponha a si mesmo e o homem possa aceitar o desconhecido. O riso traz assim a possibilidade de ultrapassar o mundo e ‘o ser que somos’, precário, limitado e mortal, marcado pela falta e pela impossibilidade de atingir o total conhecimento. Pelo riso o ser pode sair da verdade da finitude, pois o nada a que ele dá acesso liberta de

---

acordo com especialistas, e nunca antes havia sido aproveitado para tal. Foi necessário instalar bombas de sucção desse volume de água, que fica abaixo do nível das comportas. Seu uso pode ser nocivo para o consumo de pessoas, assim como é certamente deletério para a própria preservação dos ecossistemas em torno dos Reservatórios.

racionalismos e condicionamentos ratificados pela organização social.
(DUARTE, 2006, p. 51-52)

Saber rir é sair da finitude da existência, pela irrupção do real. Por isso, o riso tem a duração de um instante apenas. Seu segundo momento já voltou a ser parte da realidade vestida pela fantasia de nosso psiquismo.

Numa outra perspectiva, o riso é provocado por algo que instantaneamente rompe o círculo de automatismos cristalizados em torno do ser (DUARTE, 2006, p. 55). Esse segundo tipo de riso permite brincar com verdades cristalizadas, partindo do princípio de que nada é fixo ou imutável no mundo ou no homem, enfatizando a mudança e, portanto, a surpresa. Nesse sentido, o riso é defesa contra a morte, ao mesmo tempo que é morte. Introduce a surpresa, a mudança, irrompe das verdades cristalizadas e repetições infindas.

O riso é fuga da finitude do ser, na medida em que oferece um alívio instantâneo do insuportável, e surge de um além da realidade. Mas também, brota da repetição imutável, revelando nesta a diferença originária do tempo e inserindo um corte na reincidência infinita.

* * *

“O que se procura muito deliberadamente não se encontra e, ao contrário, não faltam ideias e valores a quem soube, em sua vida meditante, liberar a fonte de onde jorram espontaneamente.”

(Merleau-Ponty)

A insistência de Cildo Meireles em elementos sonoros revela uma investigação em torno dos sentidos considerados menores no domínio da arte, diante da supremacia da visão.

Neste ponto, retomamos a pergunta: de que forma um composto puramente sensorial pode se abrir para a esfera do pensamento? Cildo demonstra consciência em relação a essa mutação: “(...) o texto começa do material mais abstrato para chegar ao resultado mais concreto, mais objetual possível; em artes plásticas, você trabalha no sentido oposto, parte do

elemento mais material, mais inanimado, e tenta transformá-lo em algo que seja o mais abstrato possível.” (MEIRELES apud SCOVINO, 2009, p. 127-129)

Com isso, podemos pensar que a sensorialidade não é uma gama de moléculas contínuas e presentes que formam uma massa sensível. Há, no sensível, uma presença insensível; no visível, a gestação do invisível. Merleau-Ponty insiste que o invisível não deve “ser tomado como o não-visível enquanto negativo-positivo do visível” (CHAUÍ, 2002, p. 115). O invisível é dimensão da visibilidade, pois o visível está prenhe de invisibilidade.

É a impercepção da percepção – o que nos faz ver mais do que vemos (como o odor ou o paladar de um visível, o som, a lembrança despertada por uma coisa, o fantasma em que, à noite, se torna uma árvore ressequida), ou também o que não vemos ao ver (o intervalo entre as árvores, o fundo de nossa retina, o pensamento de outrem cujo comportamento vemos). [...] é imbricação de nossos sensíveis que, sem serem sobreponíveis, nos abrem ao mesmo mundo. [...] O invisível não é uma ausência objetiva [...]. É uma ausência que conta no mundo, uma lacuna que não é vazio, mas ponto de passagem. É poro. É o oco. A cavidade da abóbada. (CHAUÍ, 2002, p. 116)

Exatamente devido ao sensível não ser uma massa de moléculas justapostas, ou seja, o sensível é composto de poros, hiatos, pontos de passagem - contém nas suas entranhas o insensível -, é que é possível o fenômeno da percepção na sua complexidade. Quer dizer, “o invisível sustém a concordância entre as coisas, entre os sentidos, entre estes e aquelas, entre eles e as palavras e entre estas e as ideias” (CHAUÍ, 2002, p. 117). “O invisível banha o sensível (reunindo o mundo dos sentidos) e o promete, sem ruptura, à expressão e ao inteligível.” (CHAUÍ, 2002, p. 117).

É aí que se dá a abertura ao pensamento. Fosse o sensível pura massa de moléculas positivas e adjacentes, seria impossível, a partir da sensibilidade, ativar os poros do pensamento. Ao contrário da visão, que se atém ao dado positivo da realidade, “o olhar pensa, testemunha a visão como interrogação” (CARDOSO, 1988, p. 350). Nesse sentido, o olhar não vê com os olhos, assim como a obra de Cildo não se oferece à visão retiniana.

Como o invisível é o forro que atapeta o visível, também o insensível preenche e sustém o sensível, preenche-o de lacunas e brechas, em que é possível perscrutar, investigar, e por fim, refletir. É, portanto, da imanência da matéria que nos abrimos para a transcendência do Ser. “Passar de uma dimensão a outra é invasão de uma dimensão por outra, penetração nos poros. Passar a uma dimensão ‘superior’, como do visível à palavra e desta à ideia” leva a

uma reorganização. “Cada dimensão antecipa aquela que irá retomá-la e reorganizá-la porque são secretamente aparentadas.” (CHAUI, 2002, p. 124-125).

Como a estrutura sensível não pode ser compreendida a não ser através da sua relação com o corpo, com a carne, - a estrutura invisível não pode ser compreendida sem a relação com o logos, a palavra. O sentido invisível é a nervura da palavra [...] o mundo das ideias invade a linguagem (pensamos a linguagem) que por sua vez invade as ideias (pensamos porque falamos, porque escrevemos). (MERLEAU-PONTY, 2000, p. 206-207)

Mas, não nos referimos aqui ao pensamento como atividade intelectual, desconectada da sensibilidade do corpo. Nesse sentido, “pensamentos não são enunciados, nem proposições ou juízos, mas afastamentos determinados no interior do Ser.” (CHAUI, 2002, p. 124). Pois o pensamento é tido como experiência, atividade encarnada. E “a experiência (aquilo a que nos dirigimos para que nos abra para o que não é nós) não é atividade intelectual” (Chauí, 2002, p. 138), ou cerebral. Abertura para o que não é nós é “o meio que me é dado de estar ausente de mim mesmo, de assistir de dentro a fissão do Ser.” (CHAUI, 2002, p. 138)

Há quiasma nas coisas: a superfície se enlaça e se cruza com as cores e os sons, que se enlaçam e se cruzam com os odores, todos se enlaçando e se cruzando em movimentos infundáveis, numa troca incessante em que cada qual é indiscernível e discernível porque pertence a famílias diferentes. O tecido do mundo das coisas é cerrado e poroso. A transitividade e reversibilidade das dimensões fazem as coisas profundas. Essa profundidade é sua Carne. [...]

Os sentidos operam no quiasma: o olho apalpa, as mãos veem, os olhos se movem com o tato, o tato sustenta pelos olhos nossa imobilidade e mobilidade, compensando as das coisas. Para que haja visibilidade [...] é preciso que o visível seja um transcendente ao qual só é possível chegar por uma experiência também transcendente, inteiramente fora de si sem sair de si. [...] O visível não é um paradoxo humano, mas um mistério do Ser que o corpo não explica nem ilumina, apenas concentra. (CHAUI, 2002, p. 142)

Pensar não é o mesmo que possuir ideias ou juízos. Os pensamentos são delimitações abertas, ao invés de sínteses prévias. Encontram-se no registro da experiência, estão enraizados na Carne do corpo: “pensado-impensado, atividade-passividade, interioridade-exterioridade, saída de si que é entrada em si, pois é relação consigo, com outrem, com o mundo estético e com o mundo cultural” (CHAUI, 2002, p. 148). O pensamento sugere uma errância. Para pensar, é necessário desfazer a ideia do conhecimento como apropriação intelectual.

Assim, tal como o visível é preñado de invisibilidade, o pensamento carrega consigo o impensado que sustenta misteriosamente o pensável como devir.

É assim que, para Cildo Meireles, a arte deve seduzir o espectador, como verdadeiro estofo para a reflexão, uma reflexão encarnada e, portanto, viva e mutante. Pois é no próprio mundo sensorial, assim como na experiência corporal de percepção desse mundo, que se encontra a chave para a reflexão. Uma experiência que emerge das brechas do mundo, das lacunas presentes no sensível e do impensado que impulsiona o pensar que se anuncia. O enigma da percepção é justamente o que ativa o nosso corpo como experiência de pensamento e linguagem.

Este é o motivo pelo qual não basta substituir a experiência estética por textos puramente intelectuais, ainda que haja no próprio texto escrito uma fina camada de sensorialidade. O conhecimento puramente intelectual perde de vista o mistério da percepção. Da mesma forma, a invasão de imagens excessivas que recebemos diariamente no universo das mídias de mercado e publicidade também não é capaz de traduzir o que ocorre na experiência estética. Nem toda imagem é capaz de fazer da visão interrogação. O universo plástico, em todas as dimensões do sentido, é extremamente potente se puder conter nas lacunas do invisível as brechas para a interrogação.

Nesse sentido, RIO OIR faz um convite generoso à reflexão: num balanço contínuo que vai do mesmo ao outro, de forma sutil e impactante; como na fita de Moebius, propõe chegarmos ao seu avesso deslizando pelo próprio verso da face.

OUVIR O RIO: A ESCUTA COMO PROCESSO CRIATIVO

O processo de execução do projeto RIO OIR, concebido em 1976, foi fundamental na definição do trabalho final. E é justamente esse modo de realização que o documentário *Ouvir o Rio* nos revela. Que modo é esse?

O próprio Cildo Meireles nos lança pistas a respeito de como trabalha:

Apesar de sempre definir muito bem os nomes de meus trabalhos, a nebulosidade tem sido uma das premissas de meu trabalho. Nebulosidade no sentido de que o trabalho pressupõe um caminho cujo fim não sabemos. Acho que uma das preocupações essenciais da arte corresponde à sina do garimpeiro, que se define como alguém que vive de procurar o que não perdeu. (MEIRELES, 1977, p. 50-51)

O depoimento do artista registrado no documentário nos serve como guia para compreendermos seu processo artístico. “Qualquer que seja o projeto, ele sempre sofre interferência do real. E uma coisa que você começa pensando muito abstrato e se preocupando fundamentalmente com o aspecto estético, tem um movimento que você não pode contornar o fator crítico.” (MEIRELES apud LORDY, 2011)

Alguém que vive de procurar o que não perdeu, esta é a “sina do garimpeiro”. Por outro lado, a sina do sujeito neurótico (o sujeito comum, repleto de conflitos e insatisfações cotidianas) é a de procurar um objeto inexistente, pois está perdido desde sempre e, em cuja busca, o sujeito se lança numa incansável repetição. (KEHL, 2002, p. 11). Mas, onde foi que esse objeto se perdeu? A travessia de uma análise, tão nebulosa quanto o percurso criativo do artista, pode levar o sujeito desejante a uma nova relação com o aquilo que lhe falta.

Durante o documentário, é possível perceber claramente o trânsito que a obra realiza do poético ao político. A captação de sons para a construção de um sólido se dá num processo de encontro com a alteridade de onde emerge cada som. Mas, tal encontro se dá de uma forma muito peculiar, aberta e fértil. E assim, todo o rumo do trabalho é alterado. É nesta nova configuração que emerge a dimensão política.

Em entrevista sobre a exposição, Cildo revela:

“Embora a intenção inicial não fosse de denúncia ou de tomada de posição ou de campanha, enfim, não tinha um aspecto imediatamente político, mas

por força das circunstâncias, você também não pode evitar de pensar a partir desse ângulo. E foi o que aconteceu.” (MEIRELES, 2011)

Cildo procura deixar claro que não é um especialista em águas ou propriamente um ambientalista e diz: “as questões é que foram se impondo”.

Podemos nos perguntar: de que forma essas questões foram se impondo?

A viagem começa com passagens deslumbrantes pelas quedas de Iguaçu e, em seguida, em busca das nascentes de rios importantes, como o Prata, na Estação Ecológica de Águas Emendadas. Nascentes que encharcam a terra e emergem em vários pontos do terreno como veias pulsantes em circulação. O momento em que a equipe silencia diante da gravação do ruído sublime de um olho d’água revela um tipo de atenção muito especial por parte desta tripulação: buscar ouvir o som que não se ouve, pois é tomado como um ruído constante para nossos ouvidos. Ouvir uma cacheira ou um olho d’água é um exercício de concentração que se opõe à atenção corriqueira aos barulhos incessantes do mundo.

Tendo já percorrido paisagens espetaculares durante a viagem, Cildo revela alguns momentos de profundo “impacto”:

O primeiro impacto se deu em Formosa, quando a gente chegou num lugar que era um bingo e era uma das nascentes do rio Pípiripau e essa nascente estava concretada, tinha virado um poço, cuja água servia pra lavar as calçadas e regar as plantas, o jardim daquele bingo. (MEIRELES, 2011)

Podemos dizer que o ápice se deu na viagem ao Rio São Francisco, quando descobriram, por exemplo, “que a vazão de um rio como o São Francisco foi reduzida a 8% num período de 50 anos” (MEIRELES, 2011), e então, constataram o tamanho da catástrofe¹³.

A partir desse “impacto”, Cildo relata que surgiu a necessidade de uma reflexão. Este choque mudou todo o percurso que havia sido desenhado para a obra até então. E o trabalho ganhou outro caráter. As ondas sonoras dos sons de águas - que antes iriam migrar da onda de menor amplitude para a de maior amplitude, ou seja, do volume mais baixo para o mais alto –

---

¹³ Em setembro de 2014 (três anos após a finalização da obra de Cildo), em meio a uma estiagem severa, secou pela primeira vez na história, a principal nascente do Rio São Francisco, localizada no município de São Roque de Minas (MG). A notícia foi dada pelo diretor do Parque Nacional da Serra da Canastra, Luiz Arthur Castanheira, que frisou: “Essa nascente é a original, a primeira do rio e é daqui que corre para toda a extensão. Ela é um símbolo do rio. Imagina isso secar? (...) “Não é comum, é preocupante. Não há dúvida de que algo em grande escala está mudando em nosso ecossistema. (G1, 23/9/2014, <http://g1.globo.com/mg/centro-oeste/noticia/2014/09/diretor-de-parque-diz-que-principal-nascente-do-rio-sao-francisco-secou.html>)

se inverteram completamente. O resultado final foi uma junção dos sons, porém, deslocando-se do volume mais alto para o mais baixo, até o silêncio total.

Não podemos desconsiderar que RIO OIR é uma obra que se realiza numa viagem.

E, ao contrário do que se possa pensar, viajar não significa transitar entre diferentes lugares apenas. Para pensarmos assim, deveríamos compreender o “espaço” como sendo uma distribuição homogênea de pontos consecutivos. O movimento proposto por uma viagem não é de um ponto a outro do mapa geográfico, assim como também não é de um instante a outro num suposto tempo linear de cada vida. Pois espaço e tempo não são categorias homogêneas formadas por extensões sucessivas. O espaço é constituído por descontinuidades e brechas assim como o tempo é indeciso e lacunar. Em uma viagem, “se há passagem, é de uma configuração a outra de sentido” (CARDOSO, 1988, p. 359). As viagens são distanciamentos, e mais uma vez, não falamos aqui de categorias positivas. O viajante se distancia porque se diferencia e transforma seu mundo; afasta-se de si mesmo, diferencia seu território. Trata-se de uma experiência de estranhamento. O encontro realizado em uma viagem é sempre com um outro, levando o viajante a se diferenciar de si mesmo para poder acolher em si esse outro olhar, pois as viagens levam a alterações e diferenciações desse mundo próprio, tornando-o estranho para si mesmo. Porém, nesse sentimento de estranheza, seu mundo não se estreita - ao contrário, abre-se a novas configurações de sentido.

Não só o percurso da obra se dá numa viagem, mas também a poética das águas remete ao tema da morte como viagem, de acordo com Bachelard:

“A morte é uma viagem e a viagem é uma morte. Partir é morrer um pouco. Morrer é verdadeiramente partir, e só se parte bem, corajosamente, nitidamente, quando segue o fluir da água, a corrente do largo rio. Todos os rios desembocam no Rio dos mortos. Apenas essa morte é fabulosa. Apenas essa partida é uma aventura.” (BACHELARD, 1998, p. 49)

Não por acaso, os insanos eram transportados para uma viagem sem destino no século XV, época identificada por Foucault como a do “grau zero da loucura” – um tempo em que a loucura não era fixada numa categoria institucional, era espalhada e misturada com a vida cotidiana. Nessa época, a “nau dos insensatos” é o lugar da Passagem absoluta; e o louco é o “passageiro por excelência, isto é, o prisioneiro da passagem” (FOUCAULT, 2000, p. 12). Desde o seu grau zero, a loucura esteve ligada à água e à errância no universo onírico das sociedades europeias.

A partir desta experiência de estranhamento provocada pelas viagens, podemos pensar analogamente no processo de ruptura de campo proposto pelo psicanalista Fabio Herrmann. Entendemos por campo “aquilo que determina e delimita qualquer relação humana” (HERRMANN, 2003, P. 99), através de uma produção psíquica bem definida, porém não consciente pelo próprio sujeito. Cada campo é regido por regras de organização, as quais delimitam o que nele faz sentido e o que não faz. Mas, os campos são tão definidores das relações que os compõem que não chegam a ser por nós percebidos. São uma parte do psiquismo em ação, tanto do psiquismo individual, como da psique social e da cultura. E possuem um destino principal: serem rompidos. Pois cada campo anuncia em si a possibilidade de correspondência a um outro campo qualquer. Há fissuras presentes nos campos que indicam caminhos de rupturas. A ruptura de um campo ocasiona um efeito vertiginoso, uma experiência de perda de configurações, um sentimento de estranheza.

Mas, voltemos ao ponto em que o artista e sua equipe experimentam o primeiro “impacto”. Diante de uma nascente de rio concretada, eles encontram um bingo. Este é o ponto em que o campo se rompe. Como disse o artista, “as questões foram se impondo” (MEIRELES, 2011). Abre-se aqui um “vazio representacional”, que, nas palavras de Herrmann (2003, p. 57), é chamado de “expectativa de trânsito” – um período de angústia em que as configurações delimitadas pelo campo rompido são postas em suspensão. De acordo com Cildo, esta ruptura alterou significativamente a estrutura do trabalho.

A experiência do *après-coup*, reinterpretada por Lacan, a partir da noção de trauma em Freud (*nachträglichkeit*) nos remete a um acontecimento que inaugura o sujeito na temporalidade. Não tivesse ocorrido essa força de inscrição no tempo, não seria vivido como golpe tal como foi. Trata-se, então, de uma descoberta que é uma redescoberta; o acontecimento do *après-coup* só terá ocorrido anteriormente se, e somente se, puder ser vivido posteriormente. Dessa forma, põe-se o tempo de cabeça para baixo, desorganiza-se a cronologia. É assim que a experiência vivida ganha potência de elaboração, se puder encontrar uma escuta para isso.

Para que essa experiência de estranhamento não resultasse num total desenraizamento do projeto e, portanto, do artista, o processo de criação contou com uma atitude silenciosa fundamental: a escuta. Num primeiro momento, podemos pensar que a escuta se refere exclusivamente à recepção dos sons captados ao longo das viagens. Afinal, a disposição a que o próprio artista e sua equipe se colocam de realizar a coleta de sons das águas e,

posteriormente, sons das risadas é a essencial matéria-prima no surgimento deste trabalho. Porém, tal recepção é operada através da disposição para ouvir. Uma disposição que carrega consigo uma abertura para aquilo que surgirá. E o que surgirá no futuro liga-se misteriosamente a um passado arcaico. Essa é a temporalidade própria da psicanálise. E, pensando com Herrmann (2003, p. 77), “escutar-se, na análise, já é descobrir um outro em si próprio”. Por isso, esta disposição psíquica para aquilo que não é óbvio ou mesmo razoável, para aquilo que não busca caminhar na trilha já traçada pelas intenções prévias, relaciona-se com o conceito de escuta na psicanálise. A ideia mesma da técnica da “atenção flutuante” - uma certa atenção desatenta ao discurso construído racionalmente, ou ao seu conteúdo, mas disponível para o surgimento de novos sentidos - nos remete ao movimento próprio das águas.

Dessa forma, o que surge do processo de escuta desta obra é também a escuta do artista. De acordo com Herrmann, “deixar surgir”, para só depois “tomar em consideração” é a forma de não impor sentidos exteriores aos do psiquismo do paciente, neste caso, ao processo criativo do artista.

É intenção do artista realizar uma escuta (ouvir o rio, ouvir as risadas, assim como fazer o espectador ouvir), mas não faz parte de sua intenção (ao menos explícita) que essa escuta seja propriamente psicanalítica. No entanto, podemos fazer aproximações já que ela opera analogamente a uma escuta psicanalítica. Sua abertura à alteridade dos rios e dos lugares e pessoas que surgem ao longo da expedição conduz o artista a momentos de choque que podemos associar com rupturas do campo inicialmente proposto - um campo que se restringia ao universo estético formado por uma orquestra de sons de águas e risadas. Mas, a partir dessa ruptura, o sentido se coloca em trânsito. Poderíamos dizer que ali ocorreu um vórtice¹⁴. O projeto despessoaliza-se. Abre-se um novo campo: o político. Aquilo que se pretendia ser uma captação abstrata de determinados sons revela um universo histórico de projeto de país e de desenvolvimento político-econômico. Neste novo campo, as gargalhadas (cujos motivos não se pode acessar) ganham um tom fortemente sarcástico (WISNIK, 2011), difícil de suportar.

Mais um depoimento do artista que demonstra essa frustração:

---

¹⁴ Vórtice aqui refere-se ao efeito geral, vertiginoso, da ruptura do campo psicanalítico. Como num redemoinho, “acompanham-no sentimentos vagos de perder o pé e afundar-se em si mesmo, de despessoalização e autodesconhecimento, de estranheza.” (HERRMANN, 2003, p. 71).

Se eu fosse tentar sintetizar o que aconteceu nesse processo, diria duas coisas: encontramos nascentes natimortas, o que foi muito impactante; e, uma decorrência disso, a percepção de que muito em breve todas as águas fluviais do Brasil serão, de certa forma, residuárias, pois elas já estão sendo conspurcadas na fonte. (MEIRELES, 2011)

A equipe frustra-se terrivelmente diante da vida agônica dos rios, do encontro de nascentes quase mortas e a diminuição quase completa do fluxo das águas. Com isso, irrompe esse novo campo: o campo do político, a partir da crítica. Ao buscar ouvir os rios, o que se encontrou foi sua agonia e um projeto de país que deprecia suas fontes mais férteis.

Voltando à noção de *après-coup*, esta instaura necessariamente uma tensão, “condensando duas dimensões que só querem afastar-se uma da outra” (ANDRÉ, 2008, p. 142: o presente-passado e o passado-presente. Neste ponto, ligam-se dois tempos, que estiveram desconectados até então. O segundo golpe, este que acontece agora, que nos impacta e provoca um vazio representacional, é o tempo 1 do trauma; enquanto o primeiro golpe, aquele do passado e nunca simbolizado, é vivido como o tempo 2.

“O *après-coup* é um trauma, e se não é uma simples repetição é porque contém elementos de significação que dão acesso, *desde que encontrem uma escuta e uma interpretação*, a uma transformação do passado. (...)”

Desde que encontrem *um outro*. O *après-coup* é um acontecimento traumático tardio em busca de sentido e de intérprete, cristaliza uma situação inter-humana. A abertura intersubjetiva que o tempo 1 permite é um eco do tempo 2.” (ANDRÉ, 2008, p. 144 – grifo nosso)

“Desde que encontrem uma escuta e uma interpretação”. “Desde que encontrem um outro”. Tal condição é fundamental para a elaboração realizada durante o processo criativo. É por essa condição que a obra se amplia para outros campos, se enriquece de alteridade e, finalmente, se inscreve na temporalidade.

Abundância e Seca na Psicanálise

Considerando as particularidades dos diferentes campos, Estética e Psicanálise, é possível nos perguntarmos quais poéticas permitem, de fato, a aproximação da psicanálise. É possível a psicanálise se aproximar de poéticas artísticas mais conceituais? Aparentemente, esta não parece ser a chave teórica mais apropriada para a leitura desta obra. No entanto, a sua

materialidade nos remete a dimensões fundamentais da psicanálise, como é a própria escuta analítica. O caminho percorrido pelo artista e sua equipe ao longo da realização da obra, como sabemos, se dá numa viagem, numa empreitada no tempo, ou seja, algo que nos remete à experiência da alteridade e do trauma que, ao encontrar uma escuta, poderá se abrir a uma interpretação.

Diante das resistências impostas pela obra, a psicanálise terá de se reinventar. E não será o trabalho psicanalítico sempre uma reinvenção? Dessa forma, cabe a nós, no intento de recepção da obra, realizarmos um mergulho no fluxo inapreensível dela (aquele presente nas águas e nas risadas), para dele extrair uma perlaboração, um modo de “trabalhar através” das resistências e das descontinuidades próprias a vivências traumáticas.

Perlaboração e *après-coup* não são simples opostos, mas nem por isso deixam de apresentar duas figuras distintas da temporalidade: continuidade - descontinuidade. Continuidade não é linearidade, o *working through* frequentemente passa através, perde seu caminho, se perde, dá meia-volta, afunda-se nas areias... para, de vez em quando, chegar a um porto seguro. Perlaboração é uma palavra laboriosa, mas seu processo nem sempre o é, tomando também a forma de uma marcha silenciosa e subterrânea, fugindo da atenção dos dois atores da cena analítica, até o dia em que o hóspede do lago Ness decide emergir. (ANDRÉ, 2008, p. 149)

A obra de arte - este corpo auto-referenciado, numa articulação singular de forma e significação - exige de seu interlocutor paciência sensível e abertura interrogativa. De acordo com Frayze-Pereira (2007, p. 135), o psicanalista deve se posicionar eticamente diante do paciente tal e qual deve fazer diante de uma obra de arte. Sendo a obra aquela que suscita interpretação. Diante dela, portanto, o psicanalista assume o lugar do espectador.

O analista deve privilegiar o sensível, mas sem descartar sua formação teórica, num “movimento que vai da experiência à teoria e desta à experiência, um movimento pendular sem esperança de fim, cujo resultado é uma forma: a forma do tratamento, a forma da interpretação, a forma narrativa do caso.” (FRAYZE-PEREIRA, 2007, p. 136)

O que temos é que a própria obra oscila entre abundância e seca de forma que vemos refletida nela a atividade psicanalítica. O processo de execução, presente no documentário, é abundante em tudo a que se propõe: é um projeto grandioso, que pôde ser realizado com uma equipe de pesquisadores e outra de filmagem e que viajou pelos quatro cantos de um país de dimensões continentais. Ao longo do percurso, onde se esperava encontrar água, encontrou-se concreto, estiagem, assoreamento. No curso do rio São Francisco em que antes passavam

barcos com cascos profundos, hoje se joga futebol. O seu assoreamento sofre um aceleração assustador e irrecuperável em curto prazo.

O produto final, a obra em si, é um corpo absolutamente sintético e imaterial (não está no disco de vinil, apesar de este ser o meio que veicula a obra). Está no som. E para que o público pudesse acessar isso de uma forma mais ampla e corporal, foram concebidas as duas salas, uma para cada lado do disco. A sala de espelhos, com sons de risadas, remete a uma dispersão, é confusa e iluminada. Muitos espectadores caem no riso gratuito ali também. Outros são sensíveis ao sarcasmo no riso que desafia a morte. Enquanto a sala com sons de águas é escura e convida à concentração, e à reflexão, assim como a um contato sonoro muito elementar e íntimo. O barulho das águas nos joga de volta a um tempo outro ao qual jamais pertencemos, mas que se apresenta vivo no nosso presente-passado. É o entrelaçamento das salas e sonoridades que coloca o espectador em suspensão dos sentidos comuns e, em vias de refletir a partir da sua experiência.

A perlaboração psicanalítica acompanha o ritmo próprio da obra, desprende-se de configurações cristalizadas num processo movediço e imerso na mesma nebulosidade de que nos fala o artista. O disco de vinil rígido, suporte das fissuras que carregam as vibrações sonoras, é um objeto absolutamente sintético. O som que ele transporta, volátil. Mas, o percurso realizado para tal síntese estética é preñado de temporalidade, inaugurada pela experiência traumática devidamente acolhida por uma escuta.

O après-coup tem caráter de passagem.

Só a força do trauma permite que as cartas voltem a ser embaralhadas, que a história seja reescrita. Ou até mais que isso, permite que aquilo que ainda era sem sentido tome um sentido. Não há *après sem coup*, o *après-coup* une o que somos inclinados a opor: a violência da efração traumática e a abertura do sentido. Se nos esquecermos de um dos dois aspectos, deixamos de ter um acontecimento psíquico observável. De um ao outro, do trauma ao significado, o fenômeno de *après-coup* é um operador, um transformador, o agente de passagem. Sua plasticidade faz dele, senão o oposto, ao menos o diferencial da compulsão à repetição. [...]

O *après-coup* é passagem: da repetição à rememoração, do imaginário (o surgimento da representação inconsciente) ao simbólico (a reintegração do passado), do caos à história, do silêncio ao relato, da infância à palavra. Ele ignora a contradição – condensa, funde em um só dois movimentos que a lógica separa: passado-presente, presente-passado – mas abre o tempo, o processo de temporalização. (ANDRÉ, 2008, p. 151)

Como esclarece Herrmann (1999 apud FRAYZE-PEREIRA, 2007, p. 136), “a interpretação, ato psicanalítico essencial [...] não se confunde com as falas do analista, por mais acertadas que sejam: às falas chamamos sentenças interpretativas”. O processo é muito mais amplo, composto por silêncios, interferências, digressões, retornos e incertezas... “A explicação, a sentença interpretativa, vem depois, para dar ciência ao analisando do que se passou; não é motor do processo.”. Por isso, a interpretação se dá em processo. Seu ritmo convida o intérprete à quase completa imersão no campo, a partir do qual é possível produzir rupturas.

“Essa ‘arte sutil’ (Herrmann, 1991b, p. 93) e, muitas vezes, silenciosa, ‘que opera por rupturas de campo, é um fazer que gera um conhecimento sui generis. (...) um fazer negativo, o que significa um trabalho, entendido como negação interna da imediatez da experiência, que abre o caminho para a busca do sentido desconhecido, da gênese, da origem daquilo que apenas está dado. Nesse sentido, tal método pode ser entendido como um trabalho de reflexão (Chauí, 2002) exatamente porque interroga as experiências imediatas, deixando surgir e tomando em consideração as mediações desconhecidas que as tornam possíveis. (...) interrogá-la como imediata para tomar em consideração o mediato que se esconde nela. Ao interrogar a experiência, o modo de pensar psicanalítico promove a recriação das ideias, sendo os campos que exigem a elaboração de teorias ajustadas às novas experiências.” (FRAYZE-PEREIRA, 2007, p 139)

Em suma, o modo de pensar psicanalítico é trabalho de reflexão. Nesse sentido, é um processo que é análogo ao conceito de “formatividade” proposto por Pareyson (2001, p 26) no campo da Estética, um processo tal que “enquanto faz, nega o feito, o instituído, e inventa o por fazer e o modo de fazer, o instituinte.” (FRAYZE-PEREIRA, 2007, p. 140).

O campo da perecibilidade

Surge então, da imersão nesse processo interpretativo, uma reflexão crítica sobre nossa malha fluvial, sobre o projeto de Brasil que adotamos e, mais radicalmente, sobre o sistema capitalista em que vivemos. Wisnik (apud LORDY, 2011), o curador da exposição presente na viagem, conclui: “A paisagem fluvial é o anti-litoral. O litoral é o culto da beleza, enquanto as margens dos rios são abandonadas, cheias de dejetos, doenças.” Tal reflexão acaba por desembocar numa crítica, em última instância, ao próprio capitalismo refletido no modo de

vida próprio das cidades. No entanto, o capitalismo, como meio de vida a que as sociedades industriais e pós-industriais aderiram, revela em seu modo de produção e organização social algo extremamente significativo acerca dos seres humanos. Afinal, em que medida as sociedades que constituímos sob a forma “capitalismo” revelam algo do nosso desejo inconsciente e nossa relação com aquilo que nos falta?

Em outro documentário sobre o artista, realizado em 2009 e intitulado “Cildo”, este elabora uma poderosa síntese sobre nosso modo de vida:

Talvez tudo no universo seja perecível. Talvez, o universo seja perecível. Talvez, tudo seja durações. E Deus apenas a mais longa delas, não sei. O que sei é que o perecível difere muito do descartável. O perecível é uma condição metafísica superável pela aceitação da hipótese de que o universo é finito. Já a descartabilidade é uma prática econômico-consumista fundada na ilusão da infinitude. Acho que esta é sim uma questão que merece a reflexão de todo artista porque ela incide sobre a natureza, o espírito e a aparência do seu produto. Perecibilidade é sabermos que vamos morrer. Descartabilidade é suicidarmo-nos por causa disso. *Not to be or not to be*, eis a questão. (MEIRELES apud MOURA, 2009)

Com essa elaboração, Cildo toca diretamente na configuração-chave para compreendermos sua obra. A morte - que circula transitória entre os rios, e irrompe em gargalhadas - alcança, finalmente, seu estatuto originário. Como num *après-coup*, aquilo de que tememos, de que temos horror, estranhamento e angústia, é o acontecimento do passado-presente. O fim que se anuncia está presente desde o nosso tempo arcaico: é a finitude. Nesse sentido, a obra migra do campo da “infinitude”, baseada na crença de recursos inesgotáveis, de uma vida eterna, ao da “perecibilidade”, em que o caráter finito e, sobretudo, de passagem do tempo se impõe.

A escuta foi o exercício que orientou o processo artístico de Cildo Meireles, na medida em que garantiu livre curso para suas próprias associações diante do percurso de captação de sons. Vale lembrar que, quando não estamos diante de um paciente, é o próprio intérprete que coloca em fluxo suas associações.

Não parece sem sentido que o projeto baseado numa escuta tenha sido levado a cabo justamente por uma ruptura de campo. Uma obra que nasce de uma intenção puramente estética, tomada na radicalidade do sensível caminha, por isso mesmo, para a abertura do questionamento político. Afinal, a escuta nos orienta muito mais ao campo do sensível para dele fazer surgir novos sentidos.

A escuta psicanalítica, sendo atividade que sustenta a interpretação, é capaz de propiciar rupturas de configurações de si que se pretendem ser totalizantes, mas que apenas pertencem a um dos campos possíveis. É no rompimento de um campo, que as suas sustentações, antes invisíveis, agora emergem.

De forma análoga, se dá a crítica do discurso ideológico. O discurso ideológico é justamente aquele que nega suas determinações históricas e sociais e, por isso mesmo, faz a realidade parecer ser impossível de transformar. Podemos pensar que a possível crítica desse discurso não é simplesmente aquela que revela as determinações escusas da ideologia. Aliás, essa forma de crítica raramente tem efeito. Isso porque, como argumenta o psicanalista Slavoj Žižek (1996, p.323), a ideologia possui um papel fundamental na estruturação da realidade, a saber: ela “mascara um insuportável núcleo real impossível [...] A função da ideologia não é oferecer-nos uma via de escape de nossa realidade, mas oferecer-nos a própria realidade social como uma fuga de algum núcleo real traumático.”. “É a totalidade empenhada em apagar os vestígios de sua própria impossibilidade.” (ŽIZEK, 1996, p. 327).

Desse modo, devemos evitar o fascínio fetichista do conteúdo por trás da forma, pois o que nos interessa aqui é a própria forma. Ou seja, a interpretação psicanalítica não possui seu êxito no simples ato de tornar explícito o conteúdo latente de uma manifestação de caráter inconsciente. Se fosse assim, a psicanálise assumiria um caráter didático, que é incapaz de romper o campo instituído, apenas demonstrando suas determinações. Mas, é a ruptura de um campo que leva à reflexão. É ela que traz à tona as regras que sustentam o campo. Nesse sentido, tanto a interpretação psicanalítica quanto o discurso crítico (contra-ideológico) atuam nos interstícios da forma. E não é o método psicanalítico, tal como enfatizado por Herrmann, justamente uma intervenção de caráter formal e, nesse sentido, propriamente estético?

Também, a partir de Rancière (2012, p. 58), chegamos a uma compreensão da eficácia estética como fruto da “suspensão de qualquer relação direta entre a produção das formas de arte e a produção de um efeito determinado sobre um público determinado.”. Nesse sentido, é menos importante o conteúdo da mensagem moral ou política que está em transmissão através de certo dispositivo, este sim preenche de rupturas.

Sua fissura [a do dispositivo] põe à mostra que a eficácia da arte não consiste em transmitir mensagens, dar modelos ou contramodelos de comportamento ou ensinar a decifrar as representações. Ela consiste sobretudo em disposições dos corpos, em recorte de espaços e tempos singulares que

definem maneiras de ser, juntos ou separados, na frente ou no meio, dentro ou fora, perto ou longe. (RANCIÈRE, 2012, p. 55)

Nessa medida, o que se busca é algo além do que se pode encontrar na “interminável tarefa de desmascarar os fetiches ou na interminável demonstração da onipotência da besta” (RANCIÈRE, 2012, p. 49), aqui compreendida como o monstro do capitalismo.

Tal dispositivo é capaz de instaurar a “eficácia de um dissenso” (RANCIÈRE, 2012, p. 59), entendido não como o conflito de ideias ou sentimentos, mas sim “o conflito de vários regimes de sensorialidade. É por isso que a arte, no regime da separação estética, acaba por tocar na política. Pois o dissenso está no cerne da política.” (RANCIÈRE, 2012, p. 59).

Se a experiência estética toca a política, é porque também se define como experiência de dissenso, oposta à adaptação mimética ou ética das produções artísticas com fins sociais. [...] O resultado não é a incorporação de um saber, de uma virtude ou de um *habitus*. Ao contrário, é a dissociação de certo corpo de experiência. (RANCIÈRE, 2012, p. 60)

Sendo o dissenso o choque de dois regimes de sensorialidades, ele opera através da “reconfiguração da experiência comum do sensível” (RANCIÈRE, 2012, p. 63), produzindo “rupturas no tecido sensível das percepções e na dinâmica dos afetos” (RANCIÈRE, 2012, p. 64). E, à medida que atravessa a ruptura estética, seu efeito não presta a nenhum cálculo determinável, causando uma ruptura com a antiga configuração do possível.

Como bem adverte Rancière, não há motivo para que os choques de sensorialidades levem à compreensão das razões das coisas e que esta, em seguida, produza a decisão de mudar o mundo. Porém, a contradição presente no dispositivo da crítica, não se torna sem efeito.

Pode contribuir para transformar o mapa do perceptível e do pensável, para criar novas formas de experiência do sensível, novas distâncias em relação às configurações existentes do que é dado. [...] Não se passa da visão de um espetáculo à compreensão do mundo e da compreensão intelectual a uma decisão de ação. Passa-se de um mundo sensível a outro mundo sensível que define outras tolerâncias e intolerâncias, outras capacidades e incapacidades. O que está em funcionamento são dissociações: ruptura de uma relação entre sentido e sentido, entre um mundo visível, um modo de afeição, um regime de interpretação e um espaço de possibilidades; ruptura dos referenciais sensíveis que possibilitavam a cada um o seu lugar numa ordem das coisas. (RANCIÈRE, 2012, p. 66-67)

Portanto, trata-se aqui de uma compreensão da crítica totalmente diferente daquela crítica social que pretende mostrar ao espectador aquilo que ele não sabe ver ou não quer ver, com o intuito de denunciar “a incapacidade de conhecer e o desejo de ignorar”, induzindo “a culpa no coração da negação” (RANCIÈRE, 2012, p.34).

O que há são cenas de dissenso, ou seja,

uma organização do sensível na qual não há realidade oculta sobre as aparências, nem regime único de apresentação e interpretação do dado que imponha a todos a sua evidência. É que toda situação é passível de ser fendida no interior, reconfigurada sob outro regime de percepção e significação. Reconfigurar é modificar o território do possível e a distribuição das capacidades e incapacidades. (RANCIÈRE, 2012, p. 48-49)

Porém, o desenho dessa nova topografia do possível não pode surgir sem que haja uma escuta atenta e cuidadosa à sua espera. Com efeito, a escuta é o que propicia a crítica, na medida em que abre uma fenda no regime de sensorialidades, capaz de romper campos instituídos, na passagem de um mundo sensível a outro mundo sensível, e a partir daí, gerar novos sentidos que desautomatizam experiências. E a arte, ao solicitar a escuta, numa relação intrínseca com o sensível, abre espaço para a emergência da crítica.

*

*

*

“O limite do capital é o próprio capital, isto é, o modo de produção capitalista.”

(Karl Marx)

Há duas formas de compreendermos essa frase presente no terceiro volume de *O Capital*, de Marx. A primeira, mais evidente, inspira-se na figura da cobra, que troca periodicamente de pele. Ou seja, o crescimento incessante das forças produtivas sofre atrasos regulares, devido a um descompasso entre aquelas e as relações de produção, de modo que esse próprio obstáculo torna-se mola propulsora para a troca das antigas relações por novas, correspondentes ao novo estado das forças. (ZIZEK, 1996, p. 328). Deste ponto de vista, o limite do capital a que nos referimos exige que as relações sociais, periodicamente, se

renovem para dar conta do avanço do desenvolvimento das forças produtivas. Porém, esta seria uma visão evolucionista, simplista, dos escritos de Marx.

Zizek (1996, p. 329), a partir da visão psicanalítica, propõe uma outra forma de compreensão, ou seja, é justamente “a forma da relação de produção que impulsiona o desenvolvimento das forças produtivas – isto é, de seu conteúdo.”. Em outras palavras, nunca podemos falar de concordância entre as forças produtivas e as relações de produção no modo de produção capitalista. No capitalismo, a discordância entre forças/relação está contida em seu próprio conceito. “É esta contradição interna que obriga o capitalismo a uma permanente reprodução ampliada.” (ZIZEK, 1996, p. 329). Quer dizer, ele possui um limite próprio imanente. E é justamente isso que o impele a um desenvolvimento permanente.

Desde o começo, o capitalismo “apodrece”, é marcado por uma contradição mutilante, pela discórdia, por uma falta de equilíbrio imanente: é exatamente por isso que ele se modifica e se desenvolve sem parar [...] Longe de ser restritivo, portanto, seu limite é o próprio impulso de seu desenvolvimento. [...] O capitalismo é capaz de transformar seu limite, sua própria impotência, na fonte de seu poder – quanto mais ele “apodrece”, quanto mais se agrava sua contradição imanente, mais ele tem que se revolucionar para sobreviver.” (ZIZEK, 1996, p. 329)

O capitalismo se constitui nesse excedente. Há uma coincidência entre limite e excesso, entre a falta e o excedente. Ora, retomando o depoimento de Cildo sobre a perecebilidade, é a descartabilidade o escandaloso vestígio do excesso no capitalismo. Diante dela, a consciência da morte pede suicídio.

EXPERIÊNCIA E FINITUDE

E, considerando o trabalho de Cildo Meireles que analisamos, podemos nos perguntar como é possível que os rios encontrados pela equipe do artista estejam em franca agonia e, ainda assim, a humanidade não se importe com isso. Sabemos que há quem, realmente, se importe. Há quem se comova, há ainda quem se mobilize no sentido de transformar aquela situação. No entanto, a vida segue seu curso, e a situação se agrava cada dia mais.

Na vida comum, no nosso cotidiano pleno de demandas mezinhas a serem prontamente atendidas, pouca coisa, de fato, acontece. O acontecimento de que tratamos há pouco, esse algo que nos golpeia e nos tira do rumo certo, não é dado a qualquer hora, nem a qualquer pessoa, em qualquer condição. Nossa própria vida está cheia de possíveis acontecimentos. Mas, ao mesmo tempo, “quase nada nos passa. Estamos informados, mas nada nos comove no íntimo.” (LARROSA, 2011, p. 13).

O metabolismo capitalista, do qual falávamos há pouco, baseado no excesso coincidente com a falta, nos submete a um modo de vida que muito pouco favorece a experiência, entendida como aquilo que nos abre para o outro, para o que não é nós. Assim, são raras as oportunidades de encontrar uma escuta para experiências de impacto que abrem para uma interpretação. É o encontro com a indeterminação do mundo que é capaz de gerar uma crítica verdadeiramente transformadora, na medida em que o que tínhamos não se encaixa mais na sua velha configuração. E, para encontrarmos uma nova forma (de vida, de pensamento, de memória), é necessário ter do mundo essa acolhida presente na experiência.

É assim que a experiência estética suscitada pela obra RIO OIR distingue-se da vivência puramente intelectual, na medida em que instaura uma outra temporalidade em nosso ser – aquela que nos aproxima da origem do mundo, do mais secretamente familiar que tanto nos inquieta. “A interpretação é ‘o ato de manifestação do estranho no coração do íntimo’, que descobre por um ângulo insuspeito aquilo que sempre esteve diante dos olhos.” (ANDRÉ, 2008, p. 148).

Um presente sem porvir

Mas, e se pensarmos que, para além da finitude de nossa própria vida, é o mundo (em sua perecibilidade) que irá se esgotar? E se resolvermos levar a sério os discursos científicos sobre o “fim do mundo”, sobre o cataclisma climático que se nos apresenta?

O cenário se complexifica ainda mais quando a filósofa Déborah Danowsky e o antropólogo Viveiros de Castro (2014; p. 13) nos anunciam a catástrofe por vir, isto é, o “processo de degradação já iniciado, extremamente intenso, crescentemente acelerado e sob muitos aspectos irreversível das condições ambientais que presidiram à vida humana durante o Holoceno¹⁵”.

Uma nova época geológica, nomeada Antropoceno, teria se iniciado com a Revolução Industrial e se intensificado após a Segunda Grande Guerra (DANOWSKY; VIVEIROS, 2014, p. 15).

O Antropoceno é uma época, no sentido geológico do termo, mas ele aponta para o fim da “epocalidade”, enquanto tal, no que concerne à espécie. Embora tenha começado conosco, muito provavelmente terminará sem nós: o Antropoceno só deverá dar lugar a uma outra época geológica muito depois de termos desaparecido da face da Terra. Nosso presente é o Antropoceno; este é o nosso tempo. Mas, este tempo presente vai se revelando um presente sem porvir, um presente passivo, portador de um karma geofísico que está inteiramente fora de nosso alcance anular – o que torna tanto mais urgente e imperativa a tarefa de sua mitigação: “A revolução já aconteceu... os eventos com que temos que lidar não estão no futuro, mas em grande parte no passado [...] o que quer que façamos, a ameaça permanecerá conosco por séculos, ou milênios” (LATOURET, 2013, p. 109 apud DANOWSKY; VIVEIROS, 2014, p. 16)

Neste ponto, o registro da perecibilidade proposto por Cildo Meireles ganha ares de ficção científica. Se compreendemos que tudo no universo é perecível, a real ameaça de uma catástrofe em curso é algo que temos enorme incapacidade de conceber. Ela nos assombra como o inquietante que nos persegue, povoa o universo do cinema e da literatura. Porém, da mesma forma que o estranho revela-se nosso mais íntimo familiar, o “karma geofísico” ou “presente sem porvir” referem-se a algo que já aconteceu e, portanto, resta-nos encontrar formas de escuta para o traumático que se anuncia desde o arcaico. Somente assim, uma nova configuração de vida poderá surgir.

---

¹⁵ Holoceno é a época geológica iniciada com a Idade do Gelo e que, na opinião de parte dos antropólogos, teria durado até a Revolução Industrial, quando foi substituída pelo Antropoceno.

Imbuídos de uma responsabilidade ética, os autores propõem tentativas de invenção, não necessariamente deliberadas, de uma mitologia adequada a esse presente. Buscam fabulações míticas ou narrativas que possam nos orientar diante de um problema que é metafísico: o fim do mundo. E para o qual, não temos uma narrativa construída. O que é possível fazer depois que o mundo acabar? E se esse mundo que irá acabar, na realidade, já acabou, na medida em que não podemos reverter mais esse processo?

Nossa forma de sermos sensíveis a esse cenário de “fim dos tempos” acontece através da percepção da aceleração descontrolada do tempo. O filósofo Boris Groys, como vimos, dá ênfase a essa questão como chave para compreender a arte contemporânea. Porém, não se trata de uma percepção infundada ou ilusória. O tempo está, de fato, andando cada vez mais rápido. “É o próprio tempo que parece estar, não apenas se acelerando, mas mudando ‘qualitativamente’ o tempo todo” (DANOWSKY; VIVEIROS, 2014, p. 19). O futuro próximo torna-se imprevisível.

Como falar de desvio de norma se a norma está mudando a cada ano? A aceleração do tempo – e a compressão correlativa do espaço –, vista usualmente como uma condição existencial, psicocultural, da época contemporânea, acabou por extravasar, sob uma forma objetivamente paradoxal, da história social para a história biogeofísica. (DANOWSKY; VIVEIROS, 2014, p. 25)

A nossa espécie mudou seu estatuto de simples agente biológico para se transformar numa força geológica em si - daí o nome Antropoceno. Geopolítico e geofísico passam a se comunicar inédita e assustadoramente. A distinção entre as ordens cosmológica e antropológica, separadas desde o século XVII, desaba, levando consigo um dos pilares da *episteme* moderna.

Tais transformações biogeofísicas radicalizam a compreensão do mundo como finito e perecível. Lembremo-nos que Cildo não exclui Deus dentre os entes perecíveis e constituídos por durações, ainda que o coloque, receoso, entre “a mais longa delas”. Assim também, não esqueçamos que o golpe radical da finitude - sendo a catástrofe anunciada a mais impensável - , é a abertura de um tempo inaugural rumo ao arcaico.

Decerto, a finitude empírica da espécie é algo a que a grande maioria das pessoas letradas aprendeu a admitir desde, pelos menos, Darwin. Sabemos que o “mundo começou sem o homem e terminará sem ele”, na frase tão lembrada e tão plagiada de Lévi-Strauss (1955; 477-78). Mas, quando as escalas da finitude coletiva e da finitude individual entram em uma trajetória

de convergência, essa verdade cognitiva se torna subitamente uma verdade afetiva difícil de administrar. Uma coisa é saber que a Terra e mesmo todo o Universo vão desaparecer daqui a bilhões de anos, ou que, bem antes disso mas em um futuro ainda indeterminado, a espécie humana vai se extinguir [...]; outra coisa, bem diferente, é imaginar a situação que o conhecimento científico atual coloca no campo das possibilidades iminentes: a de que as próximas gerações (as gerações próximas) tenham de sobreviver em um meio empobrecido e sórdido, um deserto ecológico e um inferno sociológico. Uma coisa, em outras palavras, é saber teoricamente que vamos morrer; outra é receber de nosso médico a notícia de que estamos com uma doença gravíssima, com provas radiológicas e outras à mão.” (DANOWSKY; VIVEIROS, 2014; p. 29)

Quanto a isso, o próprio Freud não tinha dúvidas de que, no nosso inconsciente, estamos convencidos de nossa imortalidade. “A própria morte é também inconcebível, e, por mais que tentemos imaginá-la, notaremos que continuamos a existir como observadores. De modo que na escola psicanalítica pudemos arriscar a afirmação de que no fundo ninguém acredita na própria morte” (FREUD, 1915, p. 230)

Dada nossa incapacidade de pensar sobre o fim do mundo iminente, todo discurso sobre o tema suscita um discurso inverso acerca da perenidade humana, como se tais ideias fossem irreais ou fantasiosas. Há uma crença na tecnologia como um ente capaz de elevar o ser humano a um patamar emancipado da mundaneidade. A tecnologia teria o papel de criar um mundo próprio, um cosmos absoluto feito de conhecimento humano e independente do mundo como o conhecemos.

A visão aceleracionista apregoa que somente o progresso pode ser solução para o cenário abjeto que se anuncia: produzir, inovar, crescer e prosperar, acelerando a aceleração, como na sentença capitalista em que o limite coincide com o excesso. O que subjaz a essa compreensão é justamente a fé nas capacidades regeneradoras do capitalismo, que serviriam até mesmo para implodi-lo, e a esperança no progresso.

O Fim do Mundo do Outro

Quando falamos em fim do mundo, estamos nos referindo ao fim do mundo como o conhecemos. Este Mundo que parece ser o único por assumir uma condição cultural totalizante; é ele que dá as cartas, ou pelo menos, é assim que o vemos. Mas, há muitos

mundos no Mundo. Viveiros de Castro faz questão de mencionar que os povos ameríndios são especialistas em “fim de mundo”, já que tiveram seu mundo devastado há 500 anos. “Para os povos nativos das Américas, o fim do mundo já aconteceu, cinco séculos atrás” (DANOWSKY; VIVEIROS, 2014, p. 138). O genocídio americano dos séculos XVI e XVII foi uma das maiores catástrofes demográficas, com a possível exceção da Peste Negra. Eles ainda vivem, porém, não mais no seu mundo. Aquele mundo chegou ao fim. O mundo agora pertence a outros.

Dessa forma, as cosmogonias ameríndias teriam algo a nos ensinar sobre o fim e seu correspondente começo do mundo. Pois o fim do mundo nos reprojeta para o seu início. Em suas cosmogonias, há uma humanidade primordial que funda o mundo: “na origem, tudo era humano, ou melhor dizendo, nada não era humano. [...] A parcela que não se transformou, permanecendo essencialmente igual a si mesma, é a humanidade histórica ou contemporânea.” (DANOWSKY; VIVEIROS, 2014, p. 88). “No pensamento ameríndio, a humanidade ou personitude é tanto a semente como o fundo ou o solo primordial do mundo.” (DANOWSKY; VIVEIROS, 2014, p. 89) Para estes povos, a relação entre sujeito e objeto, essencial para a filosofia moderna ocidental, perde o sentido. “Todo objeto é sempre um outro sujeito” (DANOWSKY; VIVEIROS, 2014, p. 94).

David Kopenawa, xamã e líder político Yanomami, ao tratar da diferença cultural entre índios e brancos, sintetiza o pensamento do homem branco civilizado:

Os Brancos só nos tratam como ignorantes porque somos gente diferente deles. Mas, seu pensamento é curto e obscuro; não consegue ir além e se elevar, *porque eles querem ignorar a morte* [...] Os Brancos não sonham longe como nós. *Eles dormem muito, mas só sonham consigo mesmos.* (KOPENAWA & ALBERT 2010 apud DANOWSKY & VIVEIROS, 2014; 411-12; 99 - grifo dos autores)

[...]

O vão desejo de ignorar a morte está ligado, segundo Kopenawa, à fixação dos Brancos na relação de propriedade e na forma-mercadoria. Eles são “*apaixonados*” pelas mercadorias, às quais seu pensamento permanece completamente “*aprisionado*.” (DANOWSKY; VIVEIROS, 2014, p. 99)

Esta é a visão sobre os Brancos de um legítimo representante dos Yanomami; curiosamente, trata-se de um povo que valoriza ao máximo a liberdade e a troca não-mercantil de bens, assim como destroem todas as posses dos seus mortos (DANOWSKY; VIVEIROS, 2014, p. 99).

Cabe aqui realizarmos um pequeno esclarecimento a respeito da forma mercadoria e da origem do termo fetiche. O conceito de forma-mercadoria, em Marx, nos ajuda a compreender a separação entre sujeito e objeto advinda do sujeito transcendental, espírito livre de corpo e mundaneidade.

A mercadoria assume a forma-mercadoria, não como uma coisa material e particular, mas como um valor de troca. “Ela atinge a sua forma mais pura, na verdade, quando ela é mais esvaziada de particularidades e de seu caráter de coisa.” (STALLYBRASS, 2012, p. 40) Por isso, fetichizar a mercadoria significa fetichizar um valor de troca abstrato.

Embora a mercadoria assuma a forma de uma coisa física, “a forma mercadoria não tem absolutamente nenhuma conexão com a natureza física da mercadoria e com as relações materiais que surgem a partir disso” (MARX, 1976, p. 165 apud STALLYBRASS, 2012, p. 41). O que Marx chamou de fetiche em relação à mercadoria, era o invisível, o imaterial, o suprassensível (STALLYBRASS, 2012, p. 42).

O termo “fetiche” origina-se de “fetisso”, e foi elaborado pelos portugueses para demonizar o apego dos africanos ocidentais aos objetos materiais, em períodos de relações comerciais nos séculos XVI e XVII. Esta denominação acusatória revela uma desconfiança do homem europeu não apenas à corporificação material, mas também relativamente à sujeição do corpo humano. “O que era demonizado no conceito de fetiche era a possibilidade de que a história, a memória e o desejo pudessem ser materializados em objetos que fossem tocados e amados e carregados no corpo.” (STALLYBRASS, 2012, p. 45)

Assim, o que Marx ironizou, não foi o fetichismo em si, e sim “uma *forma* específica de fetichismo que tomava como seu objeto não o objeto do amor e do trabalho humanos mas o não objeto esvaziado que era o local de troca. (STALLYBRASS, 2012, p. 46). E é justamente esta relação com a forma-mercadoria que David Kopenawa critica nos Brancos, em que os objetos só valem se puderem ser trocados para obtenção de lucro no mercado.

Ao longo de sua obra, Cildo Meireles possui trabalhos que dialogam diretamente com as cosmogonias indígenas. Dois deles merecem ser mencionados como forma de ampliar a compreensão acerca de RIO OIR. São eles: *Cruzeiro do Sul* (1969-70) e *Sal Sem Carne* (1975). Apesar de estruturalmente muito distintos, ambos os trabalhos fazem referência a culturas indígenas e nos remetem à emergência de memórias obstruídas e silenciadas culturalmente. Afinal, são culturas de um mundo que já não mais existe.

A obra *Cruzeiro do Sul* consiste num cubo minúsculo, com 9mm de arestas, feito de duas madeiras - o pinho e o carvalho -, que deve ser instalado sobre o chão no centro de um espaço vazio de, no mínimo, 200 m². Este trabalho surgiu baseado numa lenda dos índios Tupi que consideravam o pinheiro e o carvalho como árvores sagradas. Uma vez em contato, através da fricção, evocariam uma divindade maior: Tupã. Um deus que viria do atrito de uma madeira mais mole (o pinho) e uma madeira mais densa (o carvalho), portanto, surgiria do fogo. A transformação da energia cinética em energia térmica resultaria em uma magia.

Chama atenção para a excessiva simplificação operada pelos agentes catequizadores, basicamente os jesuítas, em relação à cosmogonia dos índios Tupi. Os Brancos reduziram uma divindade indígena ao deus do trovão, quando, na verdade, seu culto era muito mais complexo, poético e concreto, dado que acontecia pela mediação do carvalho e do pinho. Através do atrito dessas duas madeiras, essa divindade manifestaria sua presença. O fogo provocado seria uma espécie de evocação da divindade.

Figura 2 – *Cruzeiro do Sul* (1969-70), *Cildo Meireles*

A sensibilidade de Cildo para as culturas não-hegemônicas tem raízes em sua infância – que pode ser entendida como espaço essencialmente memorial onde, na família, houve a

contínua defesa do índio. Por memorial entende-se um espaço capaz de inscrever no tempo uma história traumática levando à responsabilização de uma dada cultura. Seu pai foi o autor do primeiro processo judiciário no Brasil contra os assassinos de uma tribo indígena, que resultou na condenação dos responsáveis. Seu tio também mantinha uma posição radical sobre o processo de demarcação de território como garantia aos índios da posse de suas terras. Este episódio, marcado pelo processo levado a cabo por seu pai, rendeu à sua família uma importante mudança de rumos, pois ele acabou sendo perseguido e exonerado de seu cargo como servidor público do Serviço de Proteção aos Índios, ficando desempregado, o que interferiu profundamente na sua dinâmica familiar, em termos econômicos e psicológicos.

No projeto *Sal Sem Carne*, concebido em Nova York, Cildo realizou uma viagem a Goiânia, em 1974, com o intuito de coletar material para a produção de um disco de vinil. A intenção original foi entrevistar índios remanescentes do brutal massacre dos Kraô, investigado por seu pai.

Na exposição, foram montados dezenas de monóculos com as fotografias publicadas na capa do disco. É um disco LP gravado em oito canais: quatro ligados à civilização invasora, a cultura dita ocidental, e outros quatro ligados à cultura local, indígena. Um dos canais dedicados à cultura branca tem como base o rádio-relógio, o tempo. Outro é parte da missa da procissão da Romaria do Divino Padre Eterno, em Trindade. Há também depoimentos de romeiros miseráveis, que não eram brancos, nem índios. A eles, Cildo fazia duas perguntas: “Você é um índio? Você sabe o que é um índio?” E eles respondiam que índio comia carne sem sal. Essa resposta se destacou para o artista.

Cildo chegou a entrevistar um kraô, sobrevivente dos massacres, que era mendigo em Goiânia. Encontrou esse índio miserável e quase louco vendendo bilhetes de loteria, quase duas décadas depois que sua tribo havia sido exterminada por fazendeiros no Bico do Papagaio, no episódio que levaria o pai do artista ao local com a finalidade de processar os genocidas.

O disco foi feito de tal forma em que, em um dos canais, há a possibilidade de se mixar o discurso dos brancos e dos indígenas, evidenciando a interação das culturas através do confronto entre portugueses e nativos, a partir da colonização.

Nas palavras de Cildo Meireles:

“O LP Sal sem Carne tratava de uma cosmogonia. [...]”

A cosmogonia era a seguinte: havia um estado de fraternidade antes do nascimento. No momento da fecundação o que houve de fato foi o extravio de um elemento, de um determinado sistema referencial (ele se extraviou e fecundou um óvulo). Nesse momento, o que aconteceu foi a imersão em um estado de solidão. O nascimento eu associei à solidão. Então, nascer é exatamente o ato de se perder: de um espermatozoide (e um óvulo) se perder dos outros. Toda a procura do ser humano não seria pela mãe ou pelo pai, mas pelo irmão. [O seu trabalho] seria construir uma sociedade que [...] reconstruísse essa fraternidade que existia antes.” (MEIRELES, apud FERNANDES, 2014, p. 131)

Figura 3 – *Sal sem Carne* (1975), *Cildo Meireles*

Diferentemente do que acontece em *RIO OIR*, o LP *Sal sem Carne* utiliza-se do som para coletar histórias. Porém, existe a possibilidade de mixá-las de tal forma que a interação das culturas através da mixagem se transforma em síntese estética. Há ainda uma ligação umbilical entre as duas obras: ambas são referidas pelo artista como baseadas no conto de Guimarães Rosa “A terceira margem do rio”. Cildo revela acerca de *Sal sem Carne*: “A partir do som estéreo, procurei obter um terceiro som, que não é o alto-falante direito nem o do alto-falante esquerdo, mas um som que se situa entre os dois.” (MEIRELES apud FERNANDES, 2014, p. 131)

Cruzeiro do Sul e *Sal se Carne* ligam-se na medida em que partem da própria experiência do artista e da ativação de sua memória como propulsor de dispositivo arqueológico, dando voz aos silenciados, àqueles cujo mundo já não existe mais. Os discursos presentes nestes trabalhos funcionam na contramão da história hegemônica; eles trazem à tona os discursos silenciados de tribos massacradas, seja pelo genocídio propriamente, seja pela catequização (genocídio cultural). Dessa forma, Cildo atua como um intérprete de sua cultura, pois faz sustentar uma escuta e dar voz aos silenciados pela barbárie da “civilização branca”. E o faz, sobretudo pela ativação da memória. Não só pela memória de lendas indígenas e de depoimentos de índios remanescentes, mas também pela sua própria memória de vida. Não é sem sentido que, na exposição “Cildo Meireles, Geografia do Brasil”, de 2001, o artista faz referência à necessidade de esquecermos o Brasil, tal como escreveu Carlos Drummond de Andrade em seu “Hino Nacional”: “Precisamos, precisamos esquecer o Brasil”. “Cildo Meireles opõe-se a uma ‘história universal do Brasil’, isto é, a uma história não apenas totalizadora, mas que pretende ter começado e ter concluído uma descrição do Brasil.” (HERKENHOFF, 2001, p. 11), opondo-se, dessa forma, a uma univocidade da história. “O geógrafo é, portanto, agente da história numa relação com a espessura do presente.” (HERKENHOFF, 2001, p. 12). Aqui, esquecer ganha um sentido temporal: só se pode esquecer aquilo que se é capaz de rememorar, através de uma inscrição na temporalidade. Esquecer o Brasil pode ser entendido como resultado do resgate de sua memória.

[...]

Precisamos, precisamos esquecer o Brasil!

Tão majestoso, tão sem limites, tão despropositado,

ele quer repousar de nossos terríveis carinhos.

O Brasil não nos quer! Está farto de nós!

Nosso Brasil é no outro mundo. Este não é o Brasil.

Nenhum Brasil existe. E acaso existirão os brasileiros?

(ANDRADE, 1992, p. 45)

Os inúmeros massacres indígenas ocorridos na nossa história não deixaram rastros. A atuação do pai de Cildo foi inédita naquele período, inscrevendo no tempo a responsabilização de um ato cruel. Houve em sua atuação o reconhecimento de um mundo em perigo, prestes a desaparecer.

É assim que a obra de Cildo Meireles ganha um caráter arqueológico. Assim como o crítico de arte Paulo Herkenhoff (2001) uma vez referiu-se ao seu trabalho, Cildo é uma espécie de “contra-bandeirante”. O bandeirante permanece sendo aquela figura heroica, na sua opressão em ataques aos quilombos, reescravizando milhares de negros e índios, sem nenhuma crítica da sociedade. Quando a obra de Cildo nos revela nossa incapacidade de experimentarmos a finitude, fica evidente que o tempo dos genocídios, sobretudo indígenas, ainda não terminou. “Qual a diferença entre a atuação dos garimpos nas terras dos Yanomami, por exemplo, e o desbaratamento pelos bandeirantes das missões jesuíticas e outras reduções indígenas, senão formas diferentes de genocídio?” (HERKENHOFF, 2001, p. 16).

Porém, é regra nas mitologias ameríndias a periodicidade dos apocalipses. Muitos povos ameríndios identificam claramente a iminência do fim do mundo atual. “Em um mundo em que ‘tudo está vivo’ é preciso dar conta da morte” (DANOWSKY, VIVEIROS, 2014, p. 136). A morte não é vista como negativa; para eles, é necessário abrir espaço para as futuras gerações. Ela assume um caráter de condição existencial. Não é resultado de um crime ou pecado, mas de um engano, um descuido, que leva necessariamente a um fim. E, do mundo dos mortos, o ameríndios querem distância. Eles são os maiores inimigos dos vivos. Pois podem estar à espreita, desejando roubar, não sua alma, mas seu corpo, onde, para eles, se encontra a condição de sujeito.

De maneira oposta, para os Brancos, o desalento em lidar com a morte leva a uma construção de uma série de motivos para o acontecimento. Quando alguém morre, não nos contentamos em simplesmente ignorar a razão que a motivou. Sem “causa mortis” não se pode registrar juridicamente um morto.

Via de regra enfatizamos a natureza casual da morte, um acidente, uma doença, infecção ou idade avançada, e desse modo traímos o nosso empenho em vê-la como algo fortuito, em vez de necessário. (...) Diante do morto assumimos uma atitude particular, quase que uma admiração por alguém que realizou algo muito difícil. (...) A consideração pelo morto, que afinal já não necessita dela, é por nós colocada acima da verdade, e pela maioria de nós também acima da consideração pelos vivos. (FREUD, 1915, p. 231)

Nesse sentido, o mundo dá fortes e constantes evidências desse fim em curso.

[...] é como se o fim do mundo fosse um *acontecimento fractal*, que se reproduz indefinidamente em diferentes escalas, das guerras etnocidas em diversas partes da África ao assassinato sistemático de líderes indígenas ou militantes ambientalistas na Amazônia, da compra de territórios gigantescos

de países pobres por potências hiperindustriais à grilagem e desmatamento de terras indígenas por interesses minerários e agronegócioais, à expulsão de uma única família de camponeses para a ampliação de um campo de soja transgênica... [Os índios,] eles passaram a viver em um *outro mundo*, um mundo de outros, de seus invasores e senhores. (DANOWSKY, VIVEIROS, 2014, p. 139)

Danowsky & Viveiros de Castro (p. 141) nos recordam que o fim do mundo dos povos ameríndios (fruto do seu genocídio) coincide com o início do mundo moderno europeu:

[...] sem a espoliação da América, a Europa jamais teria deixado de ser um fundo de quintal da Eurásia, continente que abrigava, durante a ‘Idade Média’, civilizações imensamente mais ricas que as europeias (Bizâncio, China, Índia, o mundo árabe). Sem o saque das Américas, não haveria capitalismo, nem, mais tarde, revolução industrial, talvez nem mesmo, portanto, o Antropoceno. (DANOWSKY, VIVEIROS, 2014, p. 141)

Dessa forma, o mundo segue em sua perecibilidade, na medida em que cada grande campo cultural sinérgico sofre abalos, certas vezes, mortais. Veremos que o forte campo produzido pelos modernos, assentado nas visões de progresso e desenvolvimento, apresenta ruínas cada vez mais aparentes.

Humanidade e Mundo, sem Cruzar Fronteira

A partir dessa investigação sobre as cosmogonias ameríndias, podemos nos aproximar de um certo tipo de ecologia, pouco comum entre os ecologistas-ativistas, tanto quanto entre os modernos aceleracionistas. Pois o que se revela desse questionamento é que a relação entre humanidade e mundo não se dá por uma separação natureza *versus* tecnologia. Curiosamente, retomamos a mesma fita de Moebius (usada para ilustrar o palíndromo rio $\leftarrow \rightarrow$ oir) para pensar essa ligação – a partir de um lado único da banda que se liga a si mesmo.

Humanidade e mundo estão, literalmente, do mesmo lado; a distinção entre os dois “termos” é arbitrária e impalpável: se começa o percurso a partir da humanidade (do pensamento, da cultura, da linguagem, do “dentro”) chega-se necessariamente ao mundo (ao ser, à matéria, à natureza, ao “grande fora”) *sem cruzar nenhuma fronteira*, e reciprocamente.” [...]

Quem está do “outro lado”, isto é, quem se pretende fora da superfície única humanidade-mundo, é que se vê imbuído da missão de cortar essa banda de Möbius com a tesoura modernista da “vocação des-naturalizante da humanidade” – são estes os inimigos. O problema [...] é que tais inimigos se

acham, pelo menos no que concerne aos bons velhos modos de ordenar o espectro político, tanto à esquerda como à direita. (DANOWSKY, VIVEIROS, 2014, (p. 147)

Será então que a aceleração e imprevisibilidade do tempo não se deveria simplesmente a uma crise de gerenciamento capitalista? “É inegável que a mudança climática tem profundamente a ver com a história do capital; mas uma crítica que seja apenas uma crítica do capital não é suficiente para dar conta das questões relativas à história humana” (CHAKRABARTY apud DANOWSKY; VIVEIROS, 2014, p. 110). De acordo com os autores, a crítica ao capitalismo é necessária, mas insuficiente, para dar conta da crise planetária, já que o capitalismo tornou-se um coadjuvante diante do processo de aquecimento global e suas imensuráveis consequências ao longo dos milhares de anos.

Ambos defendem que a profecia do fim do mundo deve ser performativamente anunciada para que não se torne realidade. (DANOWSKY; VIVEIROS, 2014, p. 114). E anunciam que, muito em breve, nós, os habitantes de gigantescas metrópoles, seremos obrigados a reduzir a escala de nossos confortáveis modos de vida. O filósofo com quem mantêm grande interlocução, Bruno Latour, enfatiza que será imperativo reconhecer a existência de limites.

“Pensando o mundo como transcendentalmente heterogêneo ao Homem, os Modernos o pensaram empiricamente como ‘grátis’, como coisa infinitamente apropriável e inesgotável.” (DANOWSKY, VIVEIROS, 2014, p. 152). É esse o registro da descartabilidade de que nos fala Cildo Meireles.

* * *

Aqui, realizamos uma breve pausa para comentar três marcos inéditos no ano de 2014, que não devem ser desconsiderados nesta discussão.

- 1) A crise hídrica que acomete alguns estados do Brasil chegou em São Paulo a uma gravidade particularmente exasperante. O ano de 2014 foi marcado por acontecimentos inéditos no que se refere à escassez dos recursos hídricos que abastecem a vida nas cidades. Dois dos principais reservatórios de água do estado

de São Paulo (Cantareira e Alto Tietê) secaram quase completamente. Seus níveis, há meses, estão abaixo das comportas. Como resposta, o governo do estado de São Paulo inaugurou bombas de sucção para absorver um fundo de volume de água, denominado por especialistas como “volume morto”. Esta reserva de água nunca antes havia sido aproveitada pelas populações das metrópoles. Seu consumo é desaconselhável para humanos. E o que ainda é mais grave, seu uso irá afetar profundamente o ecossistema daquelas regiões, de modo que os reservatórios demorarão muitos anos para se recuperarem¹⁶.

---

¹⁶ Em fevereiro de 2015, anuncia-se a previsão de total esgotamento dos seis reservatórios da região metropolitana de São Paulo nos próximos 61 dias de consumo. Mas, há um ano, quando já se falava em esvaziamento, a mesma região possuía autonomia de 144 dias de consumo (pouco mais de cinco meses). E, em julho de 2013, apenas 18 meses antes, a autonomia de consumo era de 244 dias (cerca de oito meses). Isso quer dizer que uma megalópole como São Paulo, com cerca de 20 milhões de habitantes, estruturou-se de forma arriscada e totalmente dependente do regime de chuvas regulares.

Em fevereiro de 2014, o Sistema Cantareira - principal conjunto de represas responsável por abastecer 6,5 milhões de pessoas na Grande São Paulo - havia caído para 14,6% da sua capacidade – o mais baixo desde a criação do sistema, em 1974. Falava-se em risco do manancial secar já em junho daquele ano, caso nenhuma medida fosse tomada. (Fonte: <http://carollinasalle.jusbrasil.com.br/noticias/114419870/maior-crise-hidrica-de-sp-expoe-lentidao-do-governo-e-sistema-fragil>). O verão de 2014 havia sido o mais quente desde 1943, quando começaram as medições. Em dezembro, janeiro e fevereiro, choveu respectivamente 72%, 66% e 64% menos que a média destes meses. (Fonte: <http://carollinasalle.jusbrasil.com.br/noticias/114419870/maior-crise-hidrica-de-sp-expoe-lentidao-do-governo-e-sistema-fragil>)

Em maio de 2014, começou a ser usado o “volume morto” do reservatório da Cantareira. Na véspera, o volume normal dos reservatórios do Sistema Cantareira caíra para 9% da capacidade – contra 62%, no mesmo período do ano anterior. (Fonte: <http://www.ebc.com.br/noticias/brasil/2014/05/ crise-hidrica-em-sao-paulo- era-previsivel>). Para poder bombear a água do volume morto, o governo do estado precisou construir dois canais e instalar 17 bombas de sucção que custaram R\$80 milhões. (Fonte: <http://agenciabrasil.ebc.com.br/Poss%C3%ADvel%20uso%20de%20volume%20morto%20do%20Cantareira%20preocupa%20Ag%C3%Aancia%20de%20C3%81guas>). O uso do “volume morto” elevou temporariamente o volume da represa da Cantareira – de 9% para 18,5% da capacidade da represa. Porém, as consequências ambientais a médio e longo prazo parecem ser graves. Hidrólogos consultados pelo site IndecoWeb sustentaram que a medida atrasará a recuperação dos reservatórios quando a chuva voltar. Isso porque as próximas chuvas entrarão nos poros do solo seco das represas. Chamado de “efeito esponja”, o fenômeno é comum em áreas muito secas que voltam a receber chuva. (Fonte: http://indecoweb.com.br/noticias_conteudo/uso-do-volume-morto-vai-adiar-a-recuperacao-do-sistema-cantareira.html)

Em novembro, uma segunda quota do “volume morto” – de águas ainda mais profundas – passou a ser captada. Do ponto de vista humano, a utilização deste recurso causou aumento sensível nos riscos relacionados ao consumo da água represada – inclusive em regiões adjacentes à Grande São Paulo. Foram identificados cheiro ruim e cor amarelada da água recebida pelos moradores da cidade de Atibaia. De acordo com o Serviço Autônomo de Água e Esgoto (SAAE), houve aumento da presença de metais como ferro e manganês nas águas do Rio Atibaia. (Fonte: <http://sao-paulo.estadao.com.br/noticias/geral,volume-morto-pode-ter-afetado-qualidade-da-agua-na-bacia-do-pcj.1602294>)

Em outubro de 2014, já se falava em captar uma “terceira cota do volume morto”, equivalente a 200 bilhões de

- 2) Outro fato ocorrido em 2014 que se relaciona diretamente com as experiências presentes no documentário Ouvir o Rio é a respeito de uma das nascentes do Rio São Francisco. Em 2011, Cildo e sua equipe encontraram um rio que desemboca no mar apenas 8% do seu volume. Tornou-se um rio silencioso e lacônico. Em 2014, a nascente do Rio São Francisco, situada no Parque Nacional da Serra da Canastra, em Minas Gerais, secou completamente pela primeira vez na história. Trata-se de um rio de 2700 Km de extensão, cuja bacia hidrográfica abrange seis estados. O Rio São Francisco corre hoje com 49 metros cúbicos de água por segundo (m³/s). Trata-se do pior volume nos 83 anos de medição em seu leito; e uma fração do volume normal, que é de 2,8 mil metros cúbicos por segundo (m³/s).¹⁷
- 3) E, por último, mas não menos impactante, 2014 foi considerado o ano em que a temperatura média da atmosfera do planeta foi a mais alta desde 1891, o ano em que se iniciaram as medições. Os dez anos mais quentes da história da medição

---

litros. Porém, o diretor-presidente da Agência Nacional de Águas (ANA) desaconselhou vivamente, em depoimento à Assembleia Legislativa, o recurso a estas águas. Lembrou que, além de dificuldades técnicas – o líquido está misturado ao lodo do fundo da represa, ou seja, há riscos por se tratar de “insumo de baixa qualidade”. (Fonte: <http://www.valor.com.br/brasil/3742658/ha-terceira-cota-de-volume-morto-mas-agua-esta-no-lodo-diz-ana>)

Em 14 de Janeiro de 2015, o governador Geraldo Alckmin, que havia negado inúmeras vezes a possibilidade de um racionamento de água, admitiu pela primeira vez que a medida já estava em prática. (Fonte: <http://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2015/01/14/apos-um-ano-de- crise-alckmin-admite- racionamento-de-agua-em-sp.htm>). Neste mesmo dia, o presidente da Sabesp admitiu que é possível que o Sistema Cantareira seque em março deste ano. Sua capacidade naquele dia era 6,3%, considerando as duas reservas de “volume morto”. Segundo a projeção de hidrólogos do Centro Nacional de Monitoramento, caso as chuvas mantenham a média de dezembro (o que é uma projeção otimista), a água deverá acabar em junho de 2015. (Fonte: <http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2015/01/presidente-da-sabesp-diz-que-e-possivel-cantareira-secar-em-marco.html>)

Essa não é uma crise iniciada no ano passado. Ela vem de muitos anos, com racionamentos de água nas periferias das cidades, sempre aos verões, época em que o consumo de água aumenta.

Um estudo de coalizão de movimentos Água-SP revelou, em 2014, que menos de 30% das chamadas Áreas de Proteção Permanente (APPs) em torno do Sistema Cantareira permaneciam cobertos por vegetação. A situação mais crítica era a da Reserva de Jacareí, cuja APP conservava apenas 9% de cobertura vegetal. (Fonte: http://aguasp.com.br/app/themes/onepage-agua-sp/files/Agua_SP_PropCurto_29Out.pdf)

¹⁷ Estas informações foram retiradas do site: <http://economia.estadao.com.br/noticias/geral,sao-francisco-seca-e-ameaca-agricultura-em-cidades-de-minas,1578984>

ocorreram desde 1998, o que evidencia que, de fato, há um aquecimento global em curso.¹⁸

*

*

*

“Como alguém pode *desejar o atraso como futuro?*”

(Déborah Danowsky e Viveiros de Castro)

Danowsky & Viveiros de Castro (2014, p. 154), advertem através da filósofa Isabelle Stengers, que necessitamos de uma reorientação profunda do modelo de evolução tecnológica das forças produtivas. Stengers defende o “ralentamento cosmopolítico” do processo político – ou, melhor dizendo, uma redistribuição radical das taxas de ‘crescimento’ legitimamente visadas (ou não) pelas diferentes economias nacionais”. Para tanto, será necessária uma ampla abertura dialógica, uma “conversação *literalmente* diplomática com os povos humanos e não-humanos ansiosos pela chegada das consequências implacáveis da irresponsabilidade dos Modernos”.

Quando se fala em “ralentamento cosmopolítico”, a humanidade crente no progresso moderno reage bruscamente. Somos contaminados por um horror ao retorno. A possibilidade de dar passos para trás é completamente aviltante ao modo de pensar capitalista. “Hoje sentimos repugnância ao pensar na desaceleração, no regresso, no recuo, na limitação, na frenagem, no decrescimento, na descida – na *suficiência*.” (DANOWSKY, VIVEIROS, 2014, p. 156). Pois, no registro da descartabilidade, não há sensação de suficiência, há apenas compulsão e pânico.

Como tratamos há pouco, os povos menores, resistentes a um mundo empobrecido, que nem sequer é mais seu, podem ter algo a nos ensinar. (DANOWSKY, VIVEIROS, 2014, p. 155). Nossa única esperança será a de “transformar o efeito inescapável do choque em um acontecimento” (DANOWSKY, VIVEIROS, 2014, p. 156)

---

¹⁸ Estas informações foram retiradas do site: <http://www.climatecentral.org/news/record-2014-hottest-year-18502>

Talvez, reivindicar a experiência seja também um modo de estar no mundo, um modo de habitar o mundo, um modo de habitar, também, esses espaços e esses tempos cada vez mais hostis que vivemos no agora. Uma destreza tão rara e pouco acessível, “mais avançada que a mais avançada das tecnologias”.

Os coletivos ameríndios, com suas populações comparativamente modestas, suas tecnologias relativamente simples mas abertas a agenciamentos sincréticos de alta intensidade, são uma “figuração do futuro”, não uma sobrevivência do passado. (...) eles são uma das chances possíveis, em verdade, da *subsistência do futuro*. [...]

Falar no fim do mundo é falar na necessidade de imaginar, antes que um novo mundo em lugar desse nosso mudo presente, um *novo povo*; o povo que falta. (DANOWSKY, VIVEIROS, 2014, p. 158-9)

Caetano Veloso, nesse sentido, enxergou com os olhos de quem é capaz de expandir a dimensão paradoxal do tempo, numa confluência entre passado, presente e futuro. Não por acaso, sua canção chamou-se “Um Índio”: *“E aquilo que nesse momento se revelará aos povos / Surpreenderá a todos não por ser exótico / Mas pelo fato de poder ter sempre estado oculto / Quando terá sido o óbvio”*.

No trabalho “Nós, as formigas” (1995/2013), Cildo Meireles faz menção claramente à crítica ao capitalismo e necessidade de buscarmos esse “povo que falta”. Sobre sua proposta, ele diz:

Para voltar à minha peça: ela tem a ver com uma crítica a essa ideia corrente do investimento do capitalismo industrial no grande e no crescimento incessante e infinito. A minha obra é um confronto com a nossa finitude. Na verdade, acredito que a nossa chance de sobrevivência é tornarmo-nos cada vez mais pequenos. (MEIRELES, 2013)

Cildo conta que esta obra surgiu de uma ideia que lhe passou como um raio, e o perturbou. “Lá pelos anos 1970 passou-me pela cabeça que, se um asteroide chocasse fatalmente com a Terra, ele destruiria as coisas grandes, mas não as coisas pequenas.” (MEIRELES, 2013).

O espectro do apocalipse nos ronda, não por acaso. O grande risco não está em tudo ter um fim imediato, como no choque do planeta Melancolia com a Terra, no filme de Lars von Trier¹⁹. Esse risco nos assombra, não tanto pelo fato de ser uma ameaça real, mas

---

¹⁹ “Melancolia”, filme de Lars von Trier, lançado em 2011, é um filme apocalíptico, extremamente poético e fonte abundante de interpretações, em que um planeta chamado Melancolia está prestes a se chocar com a Terra.

justamente por trazer em si o elemento inquietante, como é visto pela psicanálise. Pois, o acontecimento originado pelo fim do mundo nos abre a fenda da temporalidade, e nos transporta a algo que já ocorreu, porém não simbolizado – um sentimento arcaico, estranhamente familiar – que clama por interpretação.

A reflexão sobre a mensuração das coisas é fundamental em um mundo cada vez mais dominado pelo capital financeiro sem lastro, no qual a especulação se desligou do universo da produção, transformando as medidas e os valores em sistemas autônomos e autorreferentes. Um mundo no qual a prática econômico-consumista da obsolescência, fundada na ilusão da infinitude, vem suplantando em muito a consciência metafísica da perecibilidade e limite real de tudo. (WISNIK apud FERNANDES, 2014, p. 58)

Nesse sentido, deve haver algo nesse “tornar-se pequeno” proposto por Cildo que nos permitirá realizar a experiência da finitude.

MEMÓRIA E TEMPORALIDADE

“Antropológico e cosmológico, contingência e absoluto, o tempo é tudo.”

(Cildo Meireles)

O que justifica que Cildo Meireles realize uma obra como RIO OIR - uma escultura sonora que se perde no espaço e é arquivada num disco de vinil - é a memória como fundamento de sua poética.

A memória lida com a maior de todas as realidades, talvez a única, que é o tempo. Acredito que é a única possibilidade de prova temporal, porque é o que sobrevive ao atrito permanente. Talvez a memória sempre desempenhe um papel importantíssimo em meu trabalho. É um ponto de partida e um catalisador, tem uma função de deflagração. (MEIRELES, 2001, p. 19)

No documentário “Cildo” (2009), o artista revela um acontecimento de infância que o influenciou na decisão de se tornar artista plástico. Próximo aos 7 anos, estava morando um período na casa de sua avó quando, um dia, no final da tarde, viu passar um andarilho, que se alojou lá perto e fez uma fogueira à noite. Cildo conta que ficou muito curioso com esse acontecimento. Na manhã seguinte, foi o primeiro a acordar e seguiu na direção onde esse andarilho havia passado a noite. Ele não estava mais lá. Mas, ao se aproximar, viu que o homem tinha deixado algo, aquilo que tinha construído a noite inteira com gravetos: uma miniatura de uma casa - perfeita, com paredes, portas e janelas que abriam - feita com o material que tinha à mão.

A casa, de acordo com Bachelard (2003, p. 35), é um “centro compacto de devaneios”. A casa natal, a despeito de sua multiplicidade de cômodos, concentra em certos cantos privilegiados, “centros de simplicidade”, de onde se podem vivenciar devaneios de primitividade e solidão. A figura sintética da casa evidencia-se como uma cabana perdida na floresta.

[...] a cabana revela-se como a raiz axial da função de habitar. Ela é a planta humana mais simples, aquela que não precisa de ramificações para subsistir. É tão simples que não pertence mais às lembranças, tantas vezes excessivamente carregadas de imagens. Pertence às lendas. É um centro de

lendas. [...] a cabana é a solidão centralizada. (BACHELARD, 2003, p. 48-49)

Esta valorização de um centro de solidão concentrada muito forte e primitiva, vivida a partir de um centro de lendas, está presente no objeto deixado pelo andarilho. A casa feita de gravetos assemelha-se a uma oca indígena. Uma casa sintética, um centro de simplicidade e devaneio, uma confluência temporal, centro de lendas.

Cildo conta que ficou realmente comovido com o fato de alguém que ele não conhecia ter passado a noite fazendo um trabalho e ter deixado aquilo para um outro, também desconhecido. Este depoimento desvenda algo sobre o fundamento de sua escolha pela arte: um presente desinteressado de um outro que “aponta uma possibilidade de ser” (MEIRELES, 2009). Dar e receber, entendido não como um dogma cristão de exercício da caridade (dar para receber), mas invertendo sua lógica, receber e dar (receber para dar), como possibilidade do exercício de gratidão, que inclui a existência de um outro que o antecede. Freud nos fala da “dívida simbólica” como sendo uma dívida contraída pelo sujeito para com o outro que lhe possibilitou a existência. O sujeito não é capaz de se constituir apenas com seus próprios meios, sendo o outro presença fundamental nessa construção. Dessa maneira, sem o outro que lhe transcende, o sujeito não poderia absolutamente se constituir. Este outro é alguém cuja comunicabilidade se dá no momento de um “sequestro relâmpago”, tanto na relação do artista com a produção artística quanto na recepção que o espectador tem da obra. A obra, na fala de Cildo, deve ser capaz de realizar este sequestro, assim como também é projetada a partir de um sequestro/relâmpago, capaz de retirar o ser daquele lugar e daquele momento, através de um “deflagração”.

Por isso, para Cildo, o mais importante é que a obra possa ser contada. Privilegia a memória não apenas em seu processo criativo ou na ativação de um discurso silenciado pela história dos opressores, o que já faz desse um tema privilegiado em sua poética. Para além disso, Cildo quer provocar a ativação da memória no seu público, num incentivo à conexão deste com o mundo e com a coletividade.

Eu creio que a memória é o melhor lugar para que os trabalhos possam ficar, melhor do que os museus” [...]

Acredito que a única possibilidade de permanência de uma obra é a memória. A transitoriedade do tempo não implica na permanência. Esta possibilidade aumenta na medida que a memória se torna mais coletiva. (MEIRELES, 2009, p. 36 e 107)

É assim que a essência do trabalho não repousa na sua materialidade, pois é necessário que, como objeto de arte, ele possa se transformar e se incorporar como memória, e finalmente, como memória coletiva. E mais: “o trabalho tem que ser, em si mesmo, uma demonstração da possibilidade de sua recriação.” (MEIRELES apud SCOVINO, 2009, p. 67). Cildo faz uma aposta na capacidade de sustentação das lembranças através da oralidade e, portanto, da vinculação com o outro. E diz:

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. Um trabalho deve poder ser “contado”, sem grande perda de substância. Com isso, se pensarmos bem, veremos que a oralidade é o elemento essencial das relações sociais no Brasil: a realidade brasileira é muito mais rica na conversa e na dança do que na escrita, por exemplo. (MEIRELES, 2009, p. 29)

Com RIO OIR, não foi diferente. Todas as experiências vividas em equipe se condensam em escolhas do artista numa síntese final. O resultado é um objeto puramente sensorial, capaz de nos tocar no íntimo. Seu processo de execução foi também construído a partir da oralidade. As viagens pelo Brasil contaram com anfitriões em cada um dos cantos. Sempre havia alguém pertencente ao território capaz de recebê-los e de contar histórias.

Cildo possui uma série de pequenos cadernos, antigos, quase rotos, arquivados, com uma coleção de ideias de possíveis trabalhos. Tais anotações confundem-se com suas experiências em memória. São faíscas anotadas. Uma primeira forma dada ao relâmpago inicial.

Resguardado [o artista], a recordação de cada coisa que viu ou viveu embebe cada conceito e obra. E, no entanto, o artista nem se derrama emocionalmente em trabalho algum. Estratégia quase instintiva, apenas os desenhos, sobretudo os expressionistas, são de certo modo confessionais. Mas, nada se apresenta muito pessoal, pois há cálculo no modo como ele aborda o espectador, que está sempre a uma certa distância. Não há fusão entre espectador e obra, mesmo porque existe sempre alguma tensão. (MAIA, 2009, p. 12)

No entanto, engana-se quem identifica a memória como matéria do passado. Mais uma vez, a temporalidade a que nos referimos não se dá em linha reta. A memória é ativada desde o presente e está presente em objetos concretos.

O tempo sincrônico é um elemento muito presente na dimensão temporal da memória. Memória não é sinônimo de recordação apenas. “Ela significa cristalização de consciências e criação de condições para que cada nova ideia apareça em vários lugares ao mesmo tempo.”, diz Cildo. Criamos no tempo e

com nossas ações. Somos fruto de uma maturação. E também somos, por outro lado, deflagração e instantâneo. Na memória, que tem capacidade de se tornar premência e presente, cada gesto pode ser visto como um “condensado”, pois nunca somos um nem apenas aquele instante. Somos muitos: somos as pessoas que nos antecederam, nossos hábitos, tanto aqueles que escolhemos como os que nos são impostos, normas e instituições, camadas de culturas, somos as pessoas com as quais interagimos de algum modo, os lugares em que vivemos ou aqueles com os quais apenas sonhamos, as coisas que lemos e ouvimos. Somos nossos projetos – os realizados e os não realizados –, o que desejamos e também o que tememos, somos o que tornamos visível e sobretudo aquilo que ocultamos. “Antropológico e cosmológico, contingência e absoluto, o tempo”, resume Cildo Meireles ‘é tudo’. (MAIA, 2009, p. 119-120)

A figura do malabarista se destaca para Cildo justamente por ser aquela que, ao administrar três objetos num território em que só cabem dois, precisa encontrar um terceiro lugar: esse lugar chama-se tempo. É um terceiro lugar: terceira margem do rio.

A Terceira Margem

“Sou homem, depois desse falimento? Sou o que não foi, o que vai ficar calado. Sei que agora é tarde, e temo abreviar com a vida, nos rasos do mundo. Mas, então, ao menos, que, no artigo da morte, peguem em mim, e me depositem também numa canoinha de nada, nessa água que não para, de longas beiras: e, eu, rio abaixo, rio afora, rio adentro – o rio.”

(Guimarães Rosa – A terceira margem do rio)

Ao longo da trajetória artística de Cildo Meireles, o conto *A Terceira Margem do Rio*, de Guimarães Rosa, é invocado em diversas passagens. Em especial, nas obras *Sal sem Carne*, em que ele fala declaradamente desta filiação, e em *RIO OIR*, quando a figura do palíndromo revela a tensão presente entre os significantes – “uma possibilidade de lógica” em vias de se desintegrar (MEIRELES, apud FERNANDES, 2014, p. 134). Curiosamente, ambas as obras sonoras se valem de discos de vinis, numa estrutura dual, porém, com sínteses que revelam esse terceiro lugar.

Em entrevistas, o artista faz referências ao conto *A Terceira Margem do Rio* como algo relativo à sua busca artística: “a terceira margem, o terceiro canal”. Em música de título homônimo, inspirada no conto de Guimarães Rosa, Caetano Veloso parece cantar a poesia presente no jogo semântico da obra RIO OIR: “*Meio a meio o rio ri / Por entre as árvores da vida / O rio riu, ri / Por sob a risca da canoa / O rio riu, ri / O que ninguém jamais olvida / Ouvi, ouvi, ouvi / A voz das águas*”.

Aqui, rio contém o riso da morte de que falávamos. Mas, a morte não é simples negação da vida. Ela se encontra em fluxo dialético com a vida.

No conto, o pai, “homem cumpridor”, encomendou uma canoa especial e, sem dizer nada, meteu-se nela remando pra longe. O narrador, um dos filhos, tratou de levar comida toda a vida para a beira do rio a fim de alimentar o pai. A família se acostumou. Os irmãos se casaram. Um se mudou, depois outro. A mãe, já velha, foi morar com a filha. O neto nasceu. Levaram-no para mostrar ao pai. Nada dele aparecer. Choraram todos. O filho-narrador envelhece e continua à beira do rio, à espera do pai. Até o dia que o filho (sempre filho, sem filhos) vai tomar o lugar do pai. Grita e se oferece pra ficar na canoa; era a vez dele. O pai ouviu. E em pé, saudou com a mão. Foi aí que o filho fugiu, correndo, “desatinado”. O conto é o filho pedindo perdão, profundamente envergonhado de ter fraquejado. E pergunta: “Sou homem, depois desse falimento?”

Que rio é esse do qual se diz que há uma terceira margem?

Em entrevista, Guimarães Rosa conta um pouco de sua relação com o rio:

Em outras palavras, gostaria de ser um crocodilo vivendo no Rio São Francisco. O crocodilo vem ao mundo como um magister da metafísica, pois para ele cada rio é um oceano, um mar de sabedoria mesmo que chegue a ter cem anos de idade. Gostaria de ser um crocodilo porque amo os grandes rios, pois são profundos como a alma do homem. Na superfície são muito vivazes e claros, mas nas profundezas são tranquilos e obscuros como os sofrimentos do homem. Amo ainda mais uma coisa de nossos grandes rios: sua eternidade. Sim, rio é uma palavra mágica para conjugar eternidade. (ROSA apud OLIVER, 2001, p. 117)

Apesar de incomunicável para sempre no rio, o pai continua em ligação com o filho, que lhe entrega alguma roupa e comida. “O rio é rio de sangue que liga ambas as gerações” (OLIVER, 2001, p. 117), uma cadeia interminável de pais e filhos, interrompida pelo narrador que passa a vida sem ter filho.

O rio, “palavra mágica para conjugar eternidade”, é tempo profundo. De fora do rio, o tempo passa, envelhece. Como na canção de Gilberto Gil, “água mole, pedra dura, tanto bate que não restará nem em pensamento”.

Uma das margens é o rio que corre seu fluxo, em perpétua mudança, nunca é o mesmo rio. A outra é imutável, eterna. “Esse rio dual, de duas margens, eterno e mutável se manifesta em seus rasos e profundos apenas quando suas duas margens se definem. Mas, onde se situa essa terceira margem do rio?” (OLIVER, 2001, p. 124)

A terceira margem se localiza na abertura da temporalidade, aquela que se dá entre o eterno e a transitório. É o lugar que encontra o malabarista para o terceiro objeto, onde só havia lugar para dois.

Michael Lowy (2005, p. 119), em suas leituras sobre o Conceito de História de Walter Benjamin, relata a oposição entre *chronos*, tempo formal, e *kairos*, tempo histórico “pleno”, em que cada instante contém uma chance única, uma constelação singular entre o relativo e o absoluto. O *kairos* refere-se à terceira margem, num equilíbrio tenso entre o eterno e o transitório. O tempo histórico “pleno” é carregado de momentos explosivos de agora. É como uma “deflagração”. Ao defender uma concepção histórica como processo aberto, indeterminado, as oportunidades podem surgir a qualquer momento, de forma que subvertam o contínuo do tempo.

A história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de “agoras”. [Esse passado] carregado de “agoras” deve se explodir do *continuum* da história. [...] Ela é um salto de tigre em direção ao passado. (BENJAMIN, 1987, p. 229-230)

Às vezes, ocorre algo. O imprevisto. Algo que nos toma o ser. Um “sequestro”. “Relâmpago”.

Nas teses de Benjamin, não é somente o futuro e o presente que se abrem, mas também o passado. Dessa forma, a versão da história que triunfou não será a única possível. É preciso lembrarmos que “cada presente abre uma multiplicidade de futuros possíveis” [...] É assim que a abertura do passado e do futuro estão estreitamente associadas. (LOWY, 2005, p. 158). Esta visão sobre a história como vertiginoso campo dos possíveis, capaz de abrir possibilidades tanto catastróficas quanto revolucionárias e utópicas, mantém uma valiosa analogia com a temporalidade própria da psicanálise.

É a partir das teses de Benjamin, assim como também dos seus estudos sobre psicanálise, que o filósofo Giorgio Agamben (2009) irá pensar o contemporâneo, como a forma de inscrição no presente que nos remete ao arcaico. Arcaico significa próximo da origem. A origem também não está situada apenas num passado cronológico, ela é contemporânea ao devir histórico e continua ativa neste. “A origem pulsa fortemente no presente.”. A via de acesso ao presente tem necessariamente a forma de uma arqueologia, o que não quer dizer regressão a um passado remoto, mas uma suspensão no tempo que revela uma origem. Esta origem não se encontra no passado cronológico, e, sim, operando incessantemente no devir histórico. A arqueologia deve voltar-se ao não vivido (aquilo que no presente não podemos viver). O não vivido é incessantemente relançado para a origem. O presente é justamente a parte do não vivido em todo vivido. O contemporâneo deve se dirigir a esse não-vivido. Ser contemporâneo é habitar um presente em que jamais estivemos. E é somente nesse presente que se pode reconsiderar todo o ciclo, do passado ao futuro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*“Se eu gritasse desencadearia a existência – a existência de
quê? a existência do mundo.”*

(Clarice Lispector)

Jorge Larrosa (2014, p. 21), em seus estudos sobre a experiência, nos adverte que, nos tempos atuais, “nunca se passaram tantas coisas, mas a experiência é cada vez mais rara.” E, se a experiência é rara, é porque existem obstáculos ao seu acontecimento.

Uma obra como RIO OIR é um convite à experiência. Como vimos, ela é o resultado condensado de uma experiência, que se deu durante uma expedição e nos impactos trazidos pelo percurso. Portanto, solicita, ao ser percebida, que o espectador encontre formas para realizar o trabalho de sua recepção, que só pode advir da experiência estética. Mas, como nos diz Larrosa (2014, p. 21), a experiência possui singularidades e está longe de equivaler a tudo o que se passa.

Há determinadas formas de se relacionar com o mundo, de apreendê-lo ou de posicionar-se diante dele, que impedem diretamente a realização de uma experiência do modo como a tratamos aqui. A informação é uma delas, pois é quase uma “antiexperiência”. Enquanto temos determinado conhecimento, não no sentido da sabedoria, mas do acúmulo informativo, estamos distantes do não-saber imprescindível da experiência. Outro obstáculo à experiência, compreendido por Larrosa (2014, p. 19), é o excesso de opinião. Tanto a opinião como a informação converteram-se em um imperativo. O sujeito moderno é um sujeito que, além de informado, também opina. Depois da informação, espera-se que venha a opinião. Mas, “a obsessão pela opinião também anula nossas possibilidades de experiência, também faz com que nada nos aconteça.” (LARROSA, 2014, p. 19).

O terceiro obstáculo à experiência é precisamente a falta de tempo. A rapidez e a obsessão pelo novo, características de nossa época, impedem a memória, a conexão significativa dos acontecimentos, sendo estes substituídos imediatamente por novos, sem deixar nenhum vestígio. (LARROSA, 2014, p. 23). Tal como o nômade, que atravessa fronteiras ininterruptamente, numa eterna gana de encontrar outros de si mesmo, o sujeito moderno é excitado por estímulos que impedem a memória e o silêncio, e, portanto,

bloqueiam a experiência. Este sujeito excitado e atravessado por choques e estímulos não é capaz de realizar uma experiência, ainda que (e por isso mesmo) esteja repleto de informações, opiniões e incessantes novidades. Em quarto lugar, diz Larrosa (2014, p. 23), a experiência é cada vez mais rara por excesso de trabalho. Aqui, trabalho e experiência não se equivalem, pelo contrário, se excluem. Pois a atividade advinda do trabalho é justamente aquela que tem a pretensão de superar todos os obstáculos num afã de hiperatividade constante.

A experiência, para que possa acontecer, requer “um gesto de interrupção” (LARROSA, 2002, p. 24), ou seja,

[...] requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço. (LARROSA, 2002, p. 24)

Ora, se há um lugar em que se cultiva essa suspensão do tempo, das opiniões, do conteúdo informativo, da hiperatividade e do pragmatismo, esse lugar é propriamente o campo psicanalítico. Seu modo de operar não pode prescindir de uma escuta específica, da acolhida e da suspensão de juízos, mas não só: uma escuta que, nas palavras de um filósofo não psicanalista, Jacques Rancière, é capaz de abrir fendas no campo do sensível, é promotora de dissenso. Assim, o campo transferencial em que se inserem analista e analisando vale-se de uma relação de confiança atávica capaz de sustentar psiquicamente as consequências advindas do dissenso perceptivo.

O impacto que nos ocorre diante de uma situação traumática, dentro ou fora de uma relação analítica, é algo que nos solicita interpretação. Ainda que a vida moderna tantas vezes nos prive dessa sorte, a ela estamos, todos, sujeitos, tal como se passou com a equipe de Cildo Meireles, ou como pode se passar com um espectador de sua obra, ou ainda com alguém cujo discurso se abre a uma indeterminação imprevista e cuja escuta do analista faz ecoar. Mas, diferentemente do sujeito que circula pela vida urbana rica em possibilidades de estímulos e excitações, o sujeito, numa relação analítica, pode contar com a escuta do analista a ampará-lo nesse “trânsito por uma terra de ninguém” (HERRMANN, 2001, p. 57). Há sempre a sessão seguinte, o silêncio atuante, a palavra muda que faz brotar. Pois antes que se construa uma nova interpretação e que se configure desse processo um novo campo, o sujeito se vê numa

“expectativa de trânsito”, nas palavras de Herrmann (2001, p. 57), um momento de abertura e suspensão das regras antes inquestionáveis. Lembremos com Herrmann (2001, p. 60) que, a cada ruptura de campo, o seguinte reinstala-se mais fraco, e não mais forte. Ou seja, o sujeito em análise tende a configurar campos mais frágeis em sua pretensão totalizante, pois, encontra-se em condições favoráveis para abrir-se à experiência do mundo. Porém, isso não significa que seja tarefa fácil, apenas que seja possível.

Sabemos que o campo psicanalítico não é único a promover a possibilidade de uma experiência. Também os campos das Artes e da Educação possuem essa vocação. Na Educação, a figura do mestre na posição de “suposto saber” mantém com o discípulo uma relação transferencial propiciadora da experiência. Rancière (2012, p. 16) escreveu sobre a posição do mestre ignorante como sendo aquele que ignora a desigualdade das inteligências. Esta é, segundo o autor, a verdadeira emancipação intelectual.

A distância que o ignorante precisa transpor não é o abismo entre sua ignorância e o saber do mestre. É simplesmente o caminho que vai daquilo que ele já sabe àquilo que ele ainda ignora, mas pode aprender como aprendeu o resto, que pode aprender não para ocupar a posição do intelectual, mas para praticar melhor a arte de traduzir, de pôr suas experiências em palavras e suas palavras à prova, de traduzir suas aventuras intelectuais para uso dos outros e de contratraduzir as traduções que eles lhe apresentam de suas próprias aventuras. (RANCIÈRE, 2012, p. 15)

Esta emancipação intelectual é que permite ao ignorante abrir-se à experiência, pois o que ele aprende com o mestre é ter confiança no aprimoramento de sua “arte de traduzir” o mundo. Esta visão da Educação é muito diferente da visão “bancária” tão criticada por Paulo Freire (1987), em que o aluno deve aprender o conhecimento transmitido pelo mestre. De acordo com Rancière, o que está em jogo na relação entre mestre e aluno é a ignorância e a inteligência de ambos. Eis o paradoxo: “o aluno aprende algo do mestre que o mestre não sabe” (RANCIÈRE, 2012, p. 18) e não aprende o conteúdo do seu saber. Numa psicanálise, também o analista ignora. E, só poderá deixar surgir através de sua escuta aquilo que receptivamente virá, se não tiver em si tais pretensões pedagógicas.

Mas, é no campo das Artes, mais precisamente das artes plásticas, e mais ainda da obra em questão, que a experiência merece ser retomada. Sendo este um trabalho de recepção estética que tomou a forma de um ensaio, podemos nos perguntar, em que medida, na Arte Contemporânea, é possível para o espectador realizar uma experiência estética?

Uma visão ingênua compreende o espectador como passivo, incapaz de agir e de conhecer, na medida em que o olhar é entendido como o oposto de conhecer (RANCIÈRE, 2012, p. 08). Nesse sentido, espera-se do espectador que ele veja aquilo que o artista o faz ver, analogamente à visão pedagógica em que o aluno deve aprender o conteúdo transmitido pelo mestre. Somente um dos pólos aqui possui conhecimento e atividade: o lugar do mestre e do artista. O pólo oposto se limita à passividade e à percepção (entendida como contrário do conhecimento). Porém, tal como o discípulo, o espectador também é capaz de se emancipar. Tal emancipação reside em seu poder de associar e dissociar e, portanto, interpretar.

A emancipação, por sua vez, começa quando se questiona a oposição entre olhar e agir, quando se compreende que as evidências que assim estruturam as relações do dizer, do ver e do fazer pertencem à estrutura da sujeição. Começa quando se compreende que olhar é também uma ação que confirma ou transforma essa distribuição das posições. O espectador também age, tal como o aluno ou o intelectual. Ele observa, seleciona, compara, interpreta. Relaciona o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outros tipos de lugares. Compõe seu próprio poema com os elementos do poema que tem diante de si. [...] são ao mesmo tempo espectadores distantes e intérpretes ativos do espetáculo que lhes é proposto. (RANCIÈRE, 2012, p. 17)

A aventura do espectador será absolutamente singular na medida em que for fruto de uma experiência emancipada. Na maioria das instalações de Cildo Meireles, o espectador é posto em contato com a obra a partir de seu próprio corpo, de sua percepção não como mero participante da obra, mas como sujeito implicado. Lembremos que Cildo dá vários depoimentos acerca de sua expectativa quanto à memória do espectador. Para ele, o melhor lugar para uma obra de arte estar é na memória das pessoas, melhor ainda do que no museu. Nesse sentido, Cildo demonstra apostar na emancipação do espectador. Em “Inserções em Circuitos Ideológicos”, o espectador inserido no circuito era convidado a fazer circular a obra e reproduzi-la autonomamente. “Uma comunidade emancipada é uma comunidade de narradores e tradutores” (RANCIÈRE, 2012, p. 25).

Ao contrário da obra de Cildo Meireles, sempre avessa à arte que toma para si a bandeira política, as poéticas que se pretendem críticas de antemão, produzem uma relação com o espectador que possui o objetivo de “sempre mostrar ao espectador o que ele não sabe ver e envergonhá-lo porque ele não quer ver, com o risco de o próprio dispositivo crítico se

apresentar como uma mercadoria de luxo pertencente à lógica que ele denuncia.” (RANCIÈRE, 2012, p. 32). Esta desigualdade como ponto de partida na relação entre artista e espectador é também impeditiva da experiência estética. A partir daí, constrói-se um discurso estéril em que se revela a impotência do espectador desvendada pela impotência da crítica.

A obra de Cildo Meireles promove uma relação com o espectador de outra natureza. Aqui, os incapazes são pressupostos capazes, pois a eles nenhum conteúdo se pretende ensinar. E, através da abertura de um dissenso, marcado pelo curto-circuito próprio de sua obra, o processo de recepção se inicia. Surge dessa fenda outro regime de percepção e de significação, na medida em que se embaralha o campo consensual dado anteriormente. “Consenso significa acordo entre sentido e sentido, ou seja, entre um mundo de apresentação sensível e um regime de interpretação de seus dados.” (RANCIÈRE, 2012, p. 67). É justamente esse campo consensual que se rompe.

Porém, se temos, dentre as várias poéticas, obras que favorecem a produção de dissenso e outras que se posicionam diante do espectador propondo-lhe uma visão homogeneizante e consensual, resta nos questionarmos sobre o papel da recepção estética na arte contemporânea. Pois, a experiência é aquilo que vibra em nós, ou seja,

algo que nos faz pensar, algo que nos faz sofrer ou gozar, algo que luta pela expressão, e que às vezes, algumas vezes, quando cai em mãos de alguém capaz de dar forma a esse tremor então, se converte em canto. E esse canto atravessa o tempo e o espaço. E ressoa em outras experiências e em outros tremores e em outros cantos. (LARROSA, 2014, p. 10)

Mas, como é possível transformar isso que treme em nós num canto capaz de comover e gerar outras experiências, outros tremores, sem a presença de um outro ou as condições que favoreçam esse trabalho?

O sujeito da experiência é o sujeito da acolhida, que tem o dom de receber aquilo que lhe acontece de uma maneira dinâmica, uma recepção que é transformadora e, portanto, se insere no tempo, produz mudanças de sentido. Ele se define por sua receptividade, por sua disponibilidade, por sua abertura (LARROSA, 2002, p. 24). É o território da vulnerabilidade e do risco. O próprio radical da palavra experiência “per” está na mesma raiz de perigo, “periculum”, assim como indica travessia e passagem, tanto nas línguas germânicas quanto nas latinas. O sujeito da experiência abre mão dos poderes do conhecimento em troca de se

deixar apoderar por aquilo que lhe toma. “Somente o sujeito da experiência está, portanto, aberto à sua própria transformação.” (LARROSA, 2002, p. 26).

“A experiência funda também uma ordem epistemológica e uma ordem ética.” (LARROSA, 2002, p. 26). O saber que resulta da experiência é distinto do saber científico e da informação, e sua práxis se distingue da técnica e do trabalho. A ciência e a tecnologia produzem um saber universal e objetivo; algo fora de nós de que podemos nos utilizar; é sobretudo, mercadoria, intercambiável e legítimo por seu caráter pragmático. Enquanto, na ciência, o experimento é genérico e repetível, a experiência é singular e única; ela carrega uma indeterminação que é excluída do método científico. A incerteza lhe é constitutiva. A experiência é um talvez. Ela é livre, é o lugar da liberdade.

Ao fundar uma ordem ética e epistemológica, a experiência revela-se como categoria existencial, um modo de estar no mundo, de habitar o mundo. E é justamente nesse mundo pautado pelo progresso dos modernos que a experiência encontra cada vez menos condições de se realizar. A experiência exige uma condição essencial: a condição de escuta. Marcada pela recepção, pelo silêncio, pela disposição a ouvir o que vem do outro; é necessário “estar disposto a perder o pé e a deixar-se tombar e arrastar pelo que lhe vem ao encontro. Estar disposto a transformar-se em uma direção desconhecida” (LARROSA, 2014, p. 13), pois, sem reduzir o outro à minha medida, é necessário que em mim haja transformação.

Nesse sentido, a experiência é “um saber finito, ligado ao amadurecimento de um indivíduo particular. Ou, de um modo ainda mais explícito, é um saber que revela ao homem singular sua própria finitude.” (LARROSA, 2014, p. 14), o sentido ou sem-sentido de sua própria existência.

A experiência soa a finitude. Isto é, a um tempo e a um espaço particular, limitado, contingente, finito. Soa também a corpo, isto é, a sensibilidade, a tato e pelo, a voz e a ouvido, a olhar, a sabor e a odor, a prazer e a sofrimento, a carícia e a ferida, a mortalidade. E soa, sobretudo, a vida, a uma vida que não é outra coisa que seu mesmo viver, a uma vida que não tem outra essência que a sua própria existência finita, corporal de carne e osso. (LARROSA, 2014, p. 24)

A experiência tem a ver também com o não saber, com o limite do que já sabemos, com o limite do nosso saber, com a finitude do que sabemos. Com a finitude do que dizemos, com a finitude de nosso pensamento, com a finitude de nossos poderes.

Sem encontrarmos condições para vivermos a experiência – que é sempre, em alguma medida, a experiência da finitude -, os impactos apresentados pela arte contemporânea ficarão restritos ao universo dos já iniciados, integrados no mesmo tecido consensual. E, no entanto, o que importa verdadeiramente na experiência estética é a percepção do dissenso e da finitude.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, T.** (2003) O Ensaio como Forma. In: **ADORNO, T.** *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2003;
- AGAMBEN, G.** (2009) *O que é o Contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- ANDRADE, C. D.** (1992) “Hino Nacional”. In: _____ *Poesia e Prosa*: volume único. 8ª ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992, p. 45;
- AVELHEDA, A.** (2015) “Novo Espírito Literário: A estética aquática de Gaston Bachelard em dois amigos”. In: Confraria - Revista de Literatura e Arte, 2015;
- BACHELARD, G.** (1989) *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993;
- _____ (1998) *A Água e os Sonhos*: Ensaio sobre a Imaginação da Matéria. São Paulo: Martins Fontes, 1998;
- BENJAMIN, W.** (2012) *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: Zouk, 2012;
- _____ (1985) “Sobre o Conceito de História”. In: _____ *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. 3ª ed. vol. 1. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. p. 222-234;
- CARDOSO, S.** (1988) “O Olhar Viajante (do Etnólogo)”. In: **NOVAES, A.** (org.). *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 347-360.
- CAUQUELIN, A.** (2005) *Arte Contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins, 2005;
- CHAUÍ, M.** (2002) *Experiência do Pensamento*: Ensaio sobre a Obra de Merleau-Ponty. São Paulo: Martins Fontes, 2002;
- DANOWSKY, D.; VIVEIROS DE CASTRO, E.** (2014) *Há Mundo por Vir?* Ensaio sobre os Medos e os Fins. Desterro (Florianópolis): Cultura e Barbárie: Instituto Socioambiental, 2014;

FERNANDES, J. (Org.) (2013) *Cildo Meireles*. Porto: Fundação de Serralves; São Paulo: Cosac Naify, 2013;

FIENNES, S. (2012) *The Pervert's Guide to Ideology* [Documentário-vídeo]. Produção de Sofhie Fiennes, Katie Holly e Michael Rosenbaum, direção de Sophie Fiennes. Inglaterra, 2012. DVD, 130 min.

FOUCAULT, M. (1972) *História da Loucura na Idade Clássica*. 6ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000;

FRAYZE-PEREIRA, J. (2006) *Arte, Dor: Inquietudes entre Estética e Psicanálise*. 2ª ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010;

_____. (2007) Da arte de interpretar o paciente como obra de arte. In: *Jornal de Psicanálise* (40). São Paulo, 2007;

_____. (2002) “Psicanálise, Teoria dos Campos e Filosofia: A Questão do Método”. In: **BARONE, L. M.** (coord.). *O Psicanalista: Hoje e Amanhã – O II Encontro Psicanalítico da Teoria dos Campos por Escrito*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2002.

FREIRE, C. (2006) *Arte Conceitual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.: 2006;

_____ (2009) “Arte Conceitual Depois da Arte Conceitual”. In: **FREIRE, C.**; **LONGONI, A.** *Conceitualismos do Sul/Sur*. São Paulo: Annablume; USP-MAC; AECID, 2009. p. 165-171;

FREIRE, P. (1987). *Pedagogia do Oprimido*. 17ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987;

FREUD, S. (1915) “Considerações Atuais sobre a Guerra e a Morte”. In: _____ *Introdução ao Narcisismo: Ensaio de metapsicologia e outros textos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010;

_____ (1933) “A Feminilidade”. In: _____ *Obras completas*. Vol. XXII. Rio de Janeiro: Imago, p. 162, 1933;

_____ (2014) *A negação: Sigmund Freud*. São Paulo: Cosac Naify, 2014;

GARCIA-ROZA, A. (1986) *Acaso e Repetição em Psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed: 1986.

GREEN, A. (1994) “O Desligamento”. In: **GREEN, A.** *O desligamento. Psicanálise, Antropologia e Literatura*. São Paulo: Ed. Imago, 1994, p. 11-35;

GROYS, B. (2008) “La Topología del Arte Contemporáneo”. Trad. Ernesto Menéndez-Conde. In: *Antinomies of Art and Culture. Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*. Duke University Press, 2008, p. 71-80.

_____. (2008) On The New. In: **GROYS, B.** *Art Power*. London: The Mit Press, Cambridge, Massachusetts, 2008

_____ (2011) “Universalismo Fraco”. Trad. Pedro Maia Soares. In: *Revista Serrote*, n. 9. Instituto Moreira Salles (IMS), 2011, p. 86 - 101.

GULLAR, F. (1960) Teoria do não objeto. In: *Jornal do Brasil*, nov. 1960;

HERRMANN, F. (2004) *Introdução à Teoria dos Campos*. São Paulo: Casa do Psicólogo: 2004, 2ª edição;

_____ (2003) *Clínica Psicanalítica: A arte da interpretação*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2003, 3ª edição;

HERKENHOFF, P.; CAMERON, D.; MOSQUERA, G. (1999) *Cildo Meireles*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000;

_____ (2001) *Cildo Meireles, Geografia do Brasil*. Rio de Janeiro: Artviva Produção Cultural, 2001;

KEHL, M. (2002) *Sobre Ética e Psicanálise*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002;

LARROSA, J. (2014) *Tremores: Escritos sobre Experiência*; tradução Cristina Antunes, João Wanderley Geraldi, 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

LORDY, M. (2011) *Ouvir o Rio: Uma escultura sonora de Cildo Meireles* [Documentário-vídeo]. direção de Marcela Lordy. São Paulo, Itaú Cultural, 2012. DVD, 79 min.

LÖWY, M. (2005) *Walter Benjamin: Aviso de Incêndio*. Uma leitura das teses sobre “O conceito de história”. São Paulo: Boitempo, 2005;

MAIA, C. (2009) *Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Funarte, 2009;

MEIRELES, C. (2011) Catálogo da Ocupação RIO OIR. São Paulo: Itaú Cultural, 2011.

_____. (2009) Inserções em Circuitos Ideológicos. In: **FERREIRA, G.** (org.). *Escritos de Artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009. p. 264-265.

MENESES, A. (2002) *As Portas do Sonho*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002;

MERLEAU-PONTY, M. (2005) *O Visível e o Invisível*. São Paulo: Perspectiva, 2005;

MOURA, G. R. (2009) *Cildo* [Documentário – vídeo]. Produção de Mariana Ferraz, Ana Murgel, Gustavo Rosa de Moura, Fernanda Marques, direção de Gustavo Rosa de Moura. Videofilmes, Estudio Matizar, 2009, DVD, 78 min.

OLIVER, E. “A Terceira Margem do Rio – Fluxo do Tempo e Paternidade em Guimarães Rosa (com Reflexões em Drummond de Andrade”. In: *Revista USP*. São Paulo, n. 49: 2001;

PAREYSON, L. (2001) *Os Problemas da Estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1997 – 3ª edição;

RANCIÈRE, J. (2012) *O Espectador Emancipado*. Tradução Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012;

REA, S. (2000) *Transformatividade: aproximações entre psicanálise e artes plásticas: Renina Katz, Carlos Fajardo, Flávia Ribeiro*. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2000.

RIVERA, T. (2010) *A Estética é Sempre Política: Cildo Meireles e o Sujeito na Arte Contemporânea Brasileira*. Programa Brasil Arte Contemporânea – Bienal, 2010.

RIVITTI, T. de S. “A ideia de circulação na obra de Cildo Meireles”. Dissertação (Mestrado) – ECA/USP. São Paulo, 2007;

ROSA, G. (1994) “A Terceira Margem do Rio”. In: _____ *Ficção Completa: volume II*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 409-413;

SCOVINO, F. (org.) (2009) *Cildo Meireles (Encontros)*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009;

STALLYBRASS, P. (2012) *O Casaco de Marx: Roupas, Memória, Dor*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2008;

VIVEIROS DE CASTRO, E. (2013) *A Inconstância da Alma Selvagem e Outros Ensaios de Antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 5ª ed., 2013;

ZIZEK, S. (org.) (1996) *Um Mapa da Ideologia*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.