

OS OBJETOS SEMÂNTICOS DE CILDO MEIRELES EM POSSÍVEIS DIÁLOGOS COM O CAMPO DA EDUCAÇÃO

Juliana de Souza Silva Almonfrey - UFES

RESUMO

Propomos uma reflexão sobre a série *Objetos Semânticos* do artista brasileiro Cildo Meireles, destacando nela a configuração de trabalhos formados pelo o par objeto e linguagem. Nesta articulação, verificamos um “trânsito” específico do artista pela arte conceitual, apontando uma tendência em sua poética para gerar questionamentos, que desestabilizam nossas habitualidades. Tal gesto de incitar desvios na “ordem” corrente das coisas, também nos conduz a pensar sobre as possibilidades abertas pela presença da arte contemporânea na escola. Nesse sentido, ao destacar a estratégia do artista voltada a provocar indagações e gerar estranhamentos, refletimos sobre as relações que podem ser tecidas entre seus trabalhos e alguns dos desafios postos à educação da atualidade.

Palavras-chave: Cildo Meireles. Objeto. Linguagem. Educação.

ABSTRACT

We are proposing a reflection on Brazilian artist Cildo Meireles' series of work called "Objetos Semânticos" (Semantic Objects). We want to emphasize the configuration of his work, based on the pairing of object and language. Due to this articulation, we can verify a specific "path" through conceptual art where the artist points out his tendencies of his poetry: to create questioning that destabilize the common ways of habits. This gesture incites ways of avoiding to follow a common "order" of things, leads us to reflect on possibilities that enable the incorporation of contemporary art in schools. Therefore, when we highlight the artist's strategy of provoking search and creating defamiliarization, we think about the relation that can be established between his work and other challenges present education encounters.

Keywords: Cildo Meireles. Object. Language. Education.

Atraído por tantas questões que fazem parte da vida humana, sem aspirar unidade, mas abertura de linguagem, o trabalho do artista brasileiro Cildo Meireles revela o desenvolvimento de uma poética com luz própria e uma coerência interna que se faz em articulação com a atualidade da produção internacional, enquanto uma noção de pesquisa contínua. Sua trajetória artística vem permeada também por um diálogo intenso e uma experimentalidade criativa que o artista manteve com seus pares da neovanguarda brasileira das décadas de 1960 e 1970.

Especialmente, no início de sua carreira, percebemos que Cildo apresenta uma prática passível de identificações com diferentes abordagens experimentais (ambientais, conceituais, arte povera, etc), cujos limites parecem tênues, muitas vezes se misturam. Sem estar vinculado a nenhum grupo, seu trabalho não permite rotulações a uma manifestação artística única. Pensamos que se torna mais adequado falar de passagens, um transitar livre do artista por vários caminhos. Na década de 1970, nota-se uma espécie de “trânsito” de Cildo pelo campo da arte conceitual, revelador de uma expansão de sua própria prática em busca dos domínios alargados da arte contemporânea.

Na observância desse trânsito, chama-nos a atenção como o artista realiza trabalhos que dão primazia ao conceito e à ideia, mas que extrapolam os “limites” das proposições elaboradas pelos artistas conceituais americanos e britânicos. A visibilidade desse “escape” pode ser identificada na ação do artista em se apropriar de objetos do dia a dia e articulá-los a palavra, construindo trabalhos sob o par objeto e linguagem.

Interessa-nos aqui tecer uma reflexão sobre alguns de seus trabalhos construídos a partir dessa articulação, apontando como a palavra surge como elemento constituinte de uma mensagem conceitual na poética do artista, mas também, como Cildo encontra nela espaço para potencializar desvios, de maneira a realizar trapagens com nossos sentidos e artimanhas com a significação das palavras de nossa língua, operando um jogo de construção e de desconstrução de significados. Em seu manejar do par objeto e linguagem, ressaltamos como reelabora o que há no cotidiano, criando trabalhos sempre sob uma dinâmica complexa, solicitando ao público ir além de um olhar inocente, para inscrevê-lo na esfera do imprevisível, do questionável.

Sob esse viés é que os trabalhos da série *Objetos Semânticos* serão analisados. Elaborados pelo agenciamento entre título e objetos de uso comum e corriqueiro, nossa investigação se dirige para como Cildo se dedica a provocar desdobramentos semânticos com os quais, jogando com a estrutura da língua portuguesa, provoca desvios na lógica, estranhamentos e evidencia outros modos de compreensão do que existe.

Tal aspecto também nos leva a propor uma breve reflexão sobre as possibilidades abertas pela presença da arte na escola, e de modo específico a da arte contemporânea em suas proposições que superam as fronteiras entre a arte e a vida, produzindo desdobramentos geradores de incertezas. Nesse sentido, ao destacar nos trabalhos de Cildo Meireles a presença de uma estratégia voltada a provocações de desvios que invocam indagações sobre o que nos cerca, também pensamos: quais relações podem ser tecidas entre os seus trabalhos e alguns dos desafios postos à educação da atualidade?

A presença da incerteza

Ao pensar à educação, Edgar Morin aponta, dentre os *Setes Saberes fundamentais à educação século XXI*, a tomada de consciência para se *enfrentar as incertezas*. Tal posicionamento surge da tentativa de superar a ilusão de um futuro repetitivo e progressivo, fortemente apregoado pelo mito do progresso histórico da civilização moderna. A desconstrução desse modelo de pensamento procura trazer consigo a apreensão da imprevisibilidade do que nos cerca. Desse modo, pensar a educação do futuro, significa para Morin, também incorporar a ideia de enfrentar um mundo incerto. Algo que não deve ser ignorado nos dias atuais, visto que as mudanças que atestam essa atmosfera, já nos envolvem, como nos diz o autor:

O progresso é certamente possível, mas incerto. A isso acrescentam-se todas as incertezas devido à velocidade e à aceleração dos processos complexos e aleatórios de nossa era planetária, que nem a mente humana, nem um supercomputador [...] poderiam abarcar. (MORIN, 2002, p. 80)

Nessa vivência típica do mundo contemporâneo, sentida e permeada por escapes e pela transitoriedade, que Morin também refuta a ideia do pensamento cartesiano defensor de que tudo o que é científico pertence à esfera da certeza. A inversão desse modo de pensar, acaba por atestar que, não paira sobre qualquer conhecimento a atmosfera da certeza e muito menos ele é seu produtor absoluto. Segundo Morin: “O conhecimento é, pois, uma aventura incerta que comporta em si mesma, permanentemente, o risco de ilusão e de erro.” (MORIN, 2002, p. 86) Desse modo, ressalta a importância do *enfrentamento da incerteza* na construção do

conhecimento e, sobretudo, a sua tomada de consciência, de maneira que o pensamento deve “armar-se e aguerrir-se” para enfrentá-la. Tendo como crivo a incerteza, todo o conhecimento comporta o inesperado, o aleatório, o acaso, o imprevisto, de modo que o princípio da incerteza seria o motor e o que comandaria o avanço dos saberes. Seguindo esse raciocínio, apontamos a seguir como os *Objetos Semânticos* de Cildo Meireles podem fornecer e estimular a experiência do enfrentamento da incerteza. Desse modo, mostraremos como o artista aciona desajustes, contradições e desvios em relação ao que é comum e corriqueiro, desestabilizando nossas habitualidades, produzindo novos olhares e por conseguinte criando uma atmosfera para a produção de novos saberes.

Artimanhas do par objeto e linguagem: os *Objetos semânticos*

Na série intitulada *Objetos Semânticos*, iniciada em 1970 por Cildo e retomada na década de 1980, a complexidade de raciocínio que a envolve é gerada pela passagem da palavra para sua materialidade, ou seja o objeto. Como mencionamos, a série constitui-se de trabalhos de estirpe conceitual construídos pelo par objeto e linguagem, no qual Cildo empreende uma exploração das variações semânticas das palavras da língua portuguesa que nomeiam esses objetos.

Lembramos que a palavra foi explorada sob diversas perspectivas pela arte conceitual, fazendo-se presente na poética de muitos artistas como alternativa que mais se aproximava da ideia da desmaterialização da arte em favor do puro conceito. A radicalidade de alguns trabalhos conceituais instaurou um modo de aparição artística em que textos teóricos se transformam em substância da obra, proporcionando uma fruição com o trabalho em que se extingue qualquer primazia de questões de beleza, de gosto e de mecanismos sensoriais, em favor de tentativa de solicitação puramente intelectual do espectador. Luiz Camnitzer (1999, p. 17) declara que a presença da palavra, em muitos trabalhos das vertentes conceituais britânicas e americanas, “[...] era frequentemente obscura, de elite ou não estimulava o público pretendido, causando um curto circuito”. A despeito disso, como veremos adiante, o uso da palavra por Cildo surge de forma aberta, agindo

como fator integrador, no qual se estabelecem aproximações entre o trabalho de arte e o público em geral.

O primeiro trabalho de sua série é a obra *Dados* [fig.1]. Num primeiro olhar, a dinâmica desse objeto semântico lembra as obras *Relógio (um e cinco)* (1965) e *Uma e três cadeiras* (1966), do artista conceitual Joseph Kosuth. Mas, ao contrário de um entrecruzamento direto e instantâneo entre imagem, objeto e definição, num modo de ajuste e adequação entre eles, no trabalho de Cildo, na relação entre palavra e matéria concreta, ou seja, no movimento entre um polo e outro, o artista nota um espaço difuso em que se torna possível os significados se desdobrarem em outras direções.

Basicamente, a obra *Dados* (1970) consiste em um estojo de veludo preto, no qual uma pequena placa, com a seguinte inscrição, indica:

Dados:

1. Dado
2. Título



Fig. 1 – Cildo Meireles. *Dados* (1970-1996). Estojo, dado e placa de bronze. Estojo com 6,5 x 6,5 x 3 cm.

Quando o estojo é aberto, encontramos o objeto *dado*, junto à outra placa, com a palavra: “Dado”.

Numa espécie de jogo de redundância, inicialmente, o artista busca estabelecer a passagem direta da palavra para o que ela denomina. Porém, uma artimanha se inscreve, pois enquanto não se abre o estojo, no instante de passagem, na zona difusa entre o que se lê e o que virá, que variedades semânticas são possíveis. Perguntas surgem: qual o sentido dessas palavras escritas na tampa do pequeno estojo e a que elas correspondem? E, nesse espaço de incerteza que o artista acaba por explorar a dupla acepção da palavra “dado”, que tanto pode ser compreendida como um objeto para jogos ou como termo indicativo de informação.

Em *Dados*, Cildo parece mostrar que as palavras são, como observou Anne Cauquelin (2005, p. 102): “signos impalpáveis, pouco pesados, que a cadeia de comunicação pode fazer circular dentro dessa leveza”. Na dinâmica da exploração semântica presente nesse trabalho, o artista dá sinal de que a significação das palavras pode ser múltipla, variada e de acordo com suas aplicações, com seus usos, como afirma o filósofo Wittgenstein (1996, p. 71):

E o essencial, pois, é ver que, ao ouvir a palavra, o mesmo pode pairar em nosso espírito e que sua aplicação, no entanto, pode ser outra. E tem, então, a mesma significação em ambas às vezes? Creio que o negaríamos.

Em seus estudos, Wittgenstein centra-se não em descobrir uma espécie de essência da linguagem, mas procura atentar para seu funcionamento. Contrapõe assim a visão essencialista da mesma, afirmando que o processo de significação não é algo pré-existente ou fundado sobre estruturas metafísicas, mas se estabelece a partir do uso que fazemos dele, que pode ser múltiplo e variado. O que Wittgenstein chama de linguagem é, na verdade, um conjunto de “jogos de linguagem”. Segundo Hans Glock, tal termo tem como função principal fazer uma analogia entre o sistema da língua e dos jogos:

[...] Aprendemos o significado das palavras aprendendo a utilizá-las, da mesma forma que aprendemos a jogar xadrez, não pela associação de peças a objetos, mas sim pelo aprendizado dos movimentos possíveis para tais peças [...] Uma proposição constitui um lance ou uma operação no jogo da linguagem; seria destituída de significado na ausência do sistema de que faz parte. Seu sentido é o papel que desempenha na atividade lingüística em curso [...] Assim como no caso dos jogos, os lances possíveis dependem da situação (posição no tabuleiro), e, para cada lance, certas

reações serão inteligíveis, ao passo que outras serão rejeitadas. (GLOCK, 1998, p. 225 e 226).

Com os jogos de linguagem, Wittgenstein fundamentalmente, se volta para o sistema da língua e seu uso. Para Fernando Gerheim, na obra *Investigações Filosóficas* (2008), o filósofo “trata do “uso real” da linguagem, que ganha autonomia em relação aos “fatos”, passando de “forma lógica” à “forma de vida”, e acaba por “lançar luz sobre as relações de nossa linguagem, segundo a lógica da dispersão” (GERHEIN, 2008, p. 58 e 59). Wittgenstein postula a ideia de que “o significado é o uso”, atentando que ele seria indissociável de sua dimensão pública, de modo que, a partir do uso das palavras, que poderíamos compreender seu significado. Nesse sentido, “os usuários da língua não a inventam; eles a transformam ou mudam de lugar seus elementos.” (CAUQUELIN, 2005, p. 102)

Retornando aos trabalhos de Cildo, no início da década de 1980 e no rastro percorrido pelo jogo da passagem da palavra para o objeto visto em *Dados*, o artista dá continuidade a sua proposta de investigação semântica das palavras da língua portuguesa, explorando sua relação com o mundo objetual. Assim, debruçando-se sobre as artimanhas semânticas possíveis em nossa língua, o artista cria outro *Objeto Semântico* intitulado *Porta-bandeira* (1981) [fig. 2].

A obra consiste em um mastro, oco em seu interior, que se encontra fixado à parede. De dois pequenos orifícios do mastro saem pontinhas de um tecido, que está localizado no interior do objeto. Nesse trabalho, Cildo explora o sentido ambíguo da palavra “porta-bandeira”, vendo nela um espaço de dispersão, em que é possível o desmonte de seu significado corriqueiro. Aplica a palavra, assim, em sua literalidade e inverte a função usual do objeto que, de suporte de um estandarte torna-se um mastro que porta (contém) uma bandeira¹. O artista lhe dá um novo uso, que acaba por lhe atribuir um outro significado. Altera a ordem corrente das coisas e oferece algo que a razão considera contradição.



Fig. 2 - Cildo Meireles. *Porta-Bandeira* (1981). Bandeira e mastro. 255 x 8 x 5 cm.

No percurso conceitual do artista observamos que, em muitos trabalhos o título atua como elemento agregador, somando-se aos objetos e às imagens. Apontando paradoxos, provocando ironias e contrassensos, o título é muitas vezes aquele que indicará os caminhos para o sentido conceitual da obra e torna-se elemento enigma, palavra-chave, potencializador de novas construções. Nos *Objetos Semânticos*, o título e a legenda funcionam como algo atrelado aos objetos, não sendo aquilo que simplesmente nomeia, mas torna-se parte constitutiva dos desdobramentos semânticos que esses trabalhos propõem, sendo parte necessária para o existir da obra.²

É assim, em mais um trabalho da série *Objetos Semânticos*, denominado *Percevejo/Cerveja/Serpente* (1980) [fig. 3]. O trio de palavras se refere às coisas triviais, porém nada é o que parece ser. Nesse trabalho, Cildo captura astutamente, mais uma vez, possibilidades semânticas. Tomando as palavras *Percevejo/Cerveja/Serpente* pela sonoridade dos verbos ver/ser que carregam em

sua construção morfológica, utiliza esses termos para nomear inusitados objetos que cria, como descreve o artista:

Neste trabalho, usei palavras que têm em comum o som [ser/ver]. Utilizei ouro e ripas de pinho, a madeira comercializada mais barata, pois queria trabalhar com materiais que estivessem nos limites hierárquicos de valor. PERCEVEJO se percebe quase como de soslaio. Uma réplica em ouro de uma tachinha (percevejo) está colocada no topo de uma ripa vertical de três metros de altura, de maneira que você só entra em contato com esse quisto de ouro pelo reflexo da luz. O objeto é logo quase sem identificação, porque está muito alto, meio oculto. CERVEJA é uma ripa idêntica, de três metros de comprimento, tendo em uma das extremidades um orifício, dentro do qual há uma réplica em ouro de uma argola de tampa de cerveja em lata. A ripa está oblíqua em relação ao chão à altura do olho. SERPENTE é uma ripa pousada no chão, e nas suas extremidade há réplicas em ouro de dois dentes de serpente. Acaba ficando curioso porque esse objeto é, ao mesmo tempo, um ser-pente e um pente sem dentes. (CILDO, 2001, p. 30)

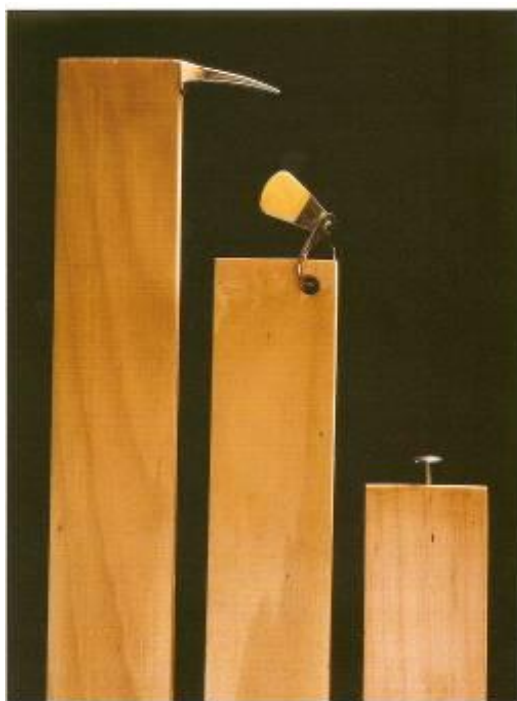


Fig. 3 - Cildo Meireles. *Percevejo/Cerveja/Serpente* (1980). Três ripas de madeira e ouro. Cada peça com 300 x 4,5 x 1 cm.

Ao lermos os títulos *Percevejo/Cerveja/Serpente*, no instante de sua passagem para os objetos que nomeiam, imagens às quais eles correspondem na realidade surgem em nossa mente. Porém, se na obra *Dados*, no espaço entre nome e objeto pairam as possibilidades de variação de significados, mas que logo cessam quando há a correspondência entre a palavra *dado* e o objeto *dado*, em

Percevejo/Cerveja/Serpente, na relação entre coisa e nome, a dúvida insiste em permanecer. Uma falha e reações duvidosas surpreendem, já que, defronte aos objetos construídos pelo artista, não há adequação dos títulos com aquilo que comumente designam. Assim, Cildo acaba por fazer as palavras perderem seu significados corriqueiros, de modo que: *Percevejo* seria a junção de “percebo” e “vejo”, tomando o sentido de um entrever, um ver de passagem do que reluz ao olhar; *Cerveja* seria direta percepção daquilo que se apresenta - “ser” e “veja”; *Serpente* seria tornaria devir, desejo de ser, aquilo que não é, ou seja “ser pente”.

Nos *Objetos Semânticos* o sistema de objetos se subverte pela intervenção em sua lógica, nesse sentido, como nos aponta Ronaldo Brito: “Compreender quer dizer [...], de alguma maneira, não compreender. Entre outras coisas, o trabalho recusa entregar-se ao gesto autoritário do *conceito* que capta, domina e congela.” (1981, p. 7). Assim, os *Objetos Semânticos* criam um espaço de subversão de significados, aberto a outros modos de apreensão do mundo.

Em seu gosto pelo exame do cotidiano, na obra *Percevejo/Cerveja/Serpente*, o artista escolhe agregar materiais cujos valores são díspares, como o pinho e o ouro. Essa ação também pode ser vista em outros trabalhos de Cildo, mas que não fazem parte da série *Objetos Semânticos*. Um deles é *Ouro e Paus* (1982-95), em que caixas de pinho são pregadas com pregos de ouro, o outro é *Fio* (1990-95) em que, em meio a montes de fenos, estão uma centena de fios de ouro e uma agulha dourada. Nessas obras o artista não cria algo novo, mas estabelece relações novas, provocando estranhamentos, proporcionando outros modos de apreensão e percepção daquilo que nos cerca.

Tanto em *Ouro e Paus* e *Fios*, como em *Percevejo/Cerveja/Serpente*, Cildo se dirige à questão da visibilidade. Seja a da direta percepção por estranhamento de elementos desprezíveis como pregos e um percevejo, que aparecem revestidos pelo ouro, seja por provocar no espectador o desejo de encontrar os fios dourados, quase imperceptíveis em meio ao feno.

É importante também observar que, num *Objeto Semântico*, o ato de apropriação não se limita a tomar objetos do dia a dia, mas torna-se também uma captura da língua para o campo da arte. Dessa forma, o artista acaba produzindo trabalhos

conceituais que se entregam não somente ao uso da linguagem, mas às especificidades inerentes a uma língua. De modo que, ao se debruçar e realizar artimanhas com sentido das palavras do português, o artista acaba fazendo com que seus trabalhos não sejam passíveis de traduções: “[...] é também uma maneira de afirmação da própria língua. Porque para fruir um objeto como esse você tem que estar de posse do código lingüístico que está sendo usado”.³

Para Wittgenstein, “falar uma língua é parte de uma atividade, de uma forma de vida” (WITTGENSTEIN apud GLOCK, 1998, p. 174). Este pensamento nos indica que no sistema de uma língua os jogos de linguagem presentes carregam consigo padrões de uma formação cultural e social, de forma que o significado das palavras e o sentido das frases só podem ser esclarecidos ao atentarmos para sua utilização no fluxo da vida. Glock (1998, p. 174) aponta que, para Wittgenstein, os fundamentos da linguagem “não são fornecidos por átomos metafísicos, mas sim por padrões cambiáveis de atividade comunitária.”

A dinâmica de desdobramentos semânticos nos trabalhos de Cildo se aproximam ao pensamento de Wittgenstein, pois o artista toma a linguagem como algo possuidor de significações maleáveis, definidos pelos sujeitos em seu uso social, em suas relações com o mundo. Dessa forma, nessa espécie de “entrincheiramento na língua materna” (HERKENHOFF, 2001, p. 13) visto nos *Objetos Semânticos*, há também a existência de uma prática conceitual do artista que faz da arte um campo reflexivo mais próximo às questões culturais. Explorando nossa língua, Cildo acaba assim, por evidenciar dados de nossa cultura, nossos jogos de linguagem.

Segundo Morin (2002, p. 36) “Para ter sentido, a palavra necessita do texto, que é o próprio contexto, e o texto necessita do contexto no qual se enuncia”, demonstrando que, na contramão de estabelecermos conhecimentos de ordem abstrata e isolada, cabe aos educadores tecerem e estimularem a construção do conhecimento em ações de contextualização, condição esta que se torna essencial para eficácia do funcionamento cognitivo (BASTIEN, 1992, apud MORIN, 2002 p. 37). Com os *Objetos Semânticos* podemos notar, portanto, uma aproximação com o desafio lançado à educação de produzir conhecimento numa dinâmica do enfretamento do complexo⁴, balizado pela consciência de que “[...] há um tecido interdependente,

interativo e inter-retroativo entre o objeto de conhecimento e seu contexto, as partes e o todo, o todo e as partes, as partes entre si.” (MORIN, 2002, p. 38).

Realizar estratégias de oposição entre alguns trabalhos se coloca como traço da poética de Cildo Meireles. Isto pode ser visto na obra intitulada *Resposta* (1974) [fig. 4], que também faz parte da série *Objetos Semânticos*. As semelhanças físicas com *Dados* são aparentes, visto que em *Resposta*, Cildo toma um estojo, tipo porta-joia, e numa pequena placa situada em sua parte externa, grava a palavra: “Resposta”. Ao abrir o estojo, uma outra placa comunica: “Não está aqui o que você procura.”



Fig. 4 - Cildo Meireles. *Resposta* (1974). Estojo, placa de bronze. Estojo com 4 x 1 x 4 cm.

Ao contrário de *Dados*, esse objeto “guarda” uma ausência, falha ou falta de algo. Denota uma fenda no percurso que promove, nesse hiato, um tropeço, fazendo do encontro instantâneo entre o que se quer lê e o que se espera, irrealizável. Talvez a frase “Não está aqui o que você procura”, “responda” de maneira a afirmar que a poética do artista se estabelece sob o alicerce da incerteza, em que o que é “dado” deve sempre ser tomado como suspeito. O desafio é interagir com a obra intelectualmente, fugir do “olhar inocente” para se inscrever num espaço complexo, perturbador, de não coincidências. Nesse sentido, a obra de Cildo ao suscitar o desconcerto, aponta-nos para por em prática, como nos diz Morin “esperar o inesperado” (2002, p. 30), num modo que encara o risco e acolhe o novo para a construção do conhecimento, e ainda “E quando o inesperado se manifesta, é

preciso ser capaz de rever nossas teorias e idéias, em vez de deixar o fato novo entrar à força na teoria incapaz de recebê-lo.” (MORIN 2002, p. 30)

Atento ao seu entorno e as coisas comuns da sua cotidianidade, Cildo age como um garimpeiro: “vive de procurar o que não perdeu”, encarando o objeto como um campo de reflexão. Ao nos debruçarmos sobre a etimologia dessa palavra, encontramos:

Ob: diante de, em frente de
jactus: ação de lançar, arremessar
objeto: do latim *objectum*: ação de por diante, opor, barreira, objetar, expor (a um perigo), contrariar.⁵

Desse modo, na origem da palavra objeto, podemos perceber sinais de como Cildo a toma em seu trânsito pela arte conceitual. Encara o objeto como matéria de contradição que, quando lançado ao público, descondiciona o olhar. E ainda, entendemos que, mais que um jogo entre palavras e objetos, o artista transitou pela arte conceitual vendo nela a possibilidade da existência de um terreno fértil para a contestação e para o repensar da lógica corrente das coisas. Suas obras aqui analisadas poderiam caber no pequeno estojo de *Resposta*, cuja frase “Não está aqui o que você procura” evidencia os contrassensos. Dessa forma, concluímos que o conceitual se fez na poética do artista para, parafraseando Herkenhoff (2000, p. 76): tornar relativo o conhecimento do mundo, desafiar o logocentrismo.

Levar os trabalhos de Cildo para a sala aula pressupõe abordar a arte como um território aberto para interrogações. Pensamento que corrobora com o desafio de se pensar a educação do futuro, em seus esforços de atenção à necessidade da construção do conhecimento num modo que encara e assume as incertezas. Ao apresentar a arte como espaço propenso a ruídos, que abalam as nossas habitualidades e que nos impulsionam a produção de novos saberes, a poética de Cildo, portanto, nos estimula a lembrar que importa “colocar em abismo o código vigente, a leitura da realidade. Achar momentos de basculação das leis que regem a formação da Ordem. Localizar os focos de densidades” (BRITO, 1981, p. 8).

Para a exposição *Obscura Luz*, realizada no ano de 1983, o artista expôs as obras *Percevejo/Cerveja/Serpente* e *Porta-bandeira* junto à ilustração de três personagens: o estivador, o aladim e o malabarista; este último surge tentando equilibrar bolas que

circulam no ar. É interessante ressaltarmos que essa figura pode servir de metáfora para a compreensão da dinâmica dos *Objetos Semânticos*, de forma que, como um malabarista, o artista parece criar uma zona de circularidade entre as palavras e os objetos. Contudo, Cildo nos mostra que nessa passagem circular o que menos importa é o movimento sincrônico, ritmado e calculado, mas sim, o desvio, o desequilíbrio e o tropeço. Assim, faz da arte um espaço de significação, no qual circulam ideias, mas que não deixam de provocar nos sujeitos, significativas transformações.

¹ Seguindo o mesmo pensamento de *Porta-bandeira*, o artista ainda criou o trabalho *Porta-porta* (um estojo para carregar uma porta), mas que não chegou a ser desenvolvido.

² Algumas fontes trazem como pertencentes à série dos *Objetos Semânticos* os trabalhos apresentados na exposição *Obscura Luz*, realizada na Galeria Saramenha, no Rio de Janeiro e na Galeria Luisa Strina em São Paulo, nos meses de setembro e outubro de 1983, sendo eles: *Obscura Luz*, *Desaparecimentos*, *Parla*, *Inmensa*, *Porta-bandeira* e *Percevejo/Cerveja/Serpente*. No entanto, em depoimento concedido à autora em novembro de 2008, Cildo esclarece que a série *Objetos Semânticos* nasceu da obra *Dados*, e são trabalhos que possuem como característica inerente seu atrelamento à palavra ou aos títulos que os nomeiam, sendo eles: *Dados*, *Resposta*, *Porta-bandeira* e *Percevejo/Cerveja/Serpente*. Segundo o artista, os outros trabalhos apresentados na exposição *Obscura Luz*, não possuem a necessidade (imprescindível) de articulação com seus títulos para a fruição da obra, por isso não fazem parte da série. A esse respeito, sobre o trabalho *Obscura Luz* comentou: “[...] poderia ser um outro título e ainda assim o trabalho teria funcionado, ele não depende tanto do título. Ou seja, o título tem um grau de pertinência, mas ele não é constitutivo do trabalho.” Depoimento de Cildo concedido à autora. Rio de Janeiro, 26 nov. 2008.

³ Depoimento de Cildo Meireles concedido à autora. Rio de Janeiro, 26 nov. 2008. Segundo o artista, há projetos para realizar *Objetos Semânticos* em inglês.

⁴ Morin compreende o complexo como “[...] o que foi tecido junto; de fato, há complexidade quando elementos diferentes são inseparáveis constitutivos do todo (como o econômico, o político, o sociológico, o psicológico, o afetivo, o mitológico. In: MORIN, 2002, p. 38.

⁵ In: MEIRELES, Cildo: gramática do objeto. Direção Luiz Felipe Sá. Produção: Instituto Itaú Cultural. São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2000. 1 DVD. Coleção Encontros.

Referências

CAMERON, D; HERKENHOFF, P. MOSQUERA, G. *Cildo Meireles*. Tradução Len Berg; São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins, 2005.

CILDO, Meireles. *Geografia do Brasil*. Rio de Janeiro: Artviva, 2001. Catálogo de exposição.

COELHO, Teixeira. INSTITUTO ITAÚ CULTURAL. *Coleção Itaú Contemporâneo: arte no Brasil, 1981-2006*. São Paulo: Itaú Cultural, 2006.

GERHEIN, Fernando. *Linguagens inventadas: palavra imagem objeto: formas de contágio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008. (Arte +).

GLOBAL CONCEPTUALISM: points of origin, 1950-1980s. New York: The Queens Museum of Arte, 1999. Catálogo de exposição.

GLOCK, P. M. S. *Dicionário Wittgenstein*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

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

_____, Cildo: gramática do objeto. Direção Luiz Felipe Sá. Produção: Instituto Itaú Cultural. São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2000. 1 DVD. Coleção Encontros.

MORAIS, Frederico. Cildo Meireles fala sobre seu trabalho até agora: o artista vive como garimpeiro, vive de procurar o que ainda não perdeu. *O Globo*, Rio de Janeiro, 16 de mar. 1977. p. [?]

MORIN, Edgar. *Os sete saberes necessários à educação do futuro*. 6. ed. - São Paulo: Cortez; Brasília: UNESCO, 2002.

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

_____, Mari Carmen. Tactics for thriving on adversity: conceptualism in Latin America. In: *Global Conceptualism: points of origin 1960-1980*. New York: Queens Museum of Art, 1999. p. 53-71.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1996.

Juliana de Souza Silva Almonfrey

Graduada em Artes Plásticas e Mestre em Artes pela Universidade Federal do Espírito Santo. Professora assistente do Departamento de Teoria da Arte e Música e do curso de Licenciatura em Artes Visuais, modalidade EAD – UFES.