

## CILDO MEIRELES: ARTE POLÍTICA E GLOBALIZAÇÃO

**Josimar José Ferreira**

Mestrando em Teoria e História da Arte, no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - PPGAV, no Centro de Artes - CEART da Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC. Membro do Grupo de Estudos Imagem-acontecimento. Graduado em licenciatura no curso de Artes Plásticas - 2011, pela Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação - FAAC, na Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho - UNESP.

**Lucila Vilela**

Artista visual e pesquisadora. Doutoranda em Artes Visuais no Programa de Pós-Graduação do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina (CEART/UDESC), desde 2013. Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa e Inovação do Estado de Santa Catarina desde 2013. Mestre em Estudos Avançados pela Universidade de Barcelona (UB), 2006-2008. Graduada em Artes Plásticas pela Universidade do Estado de Santa Catarina, 1997-2001. Fundadora e Co-editora da Revista Digital Interartive (interartive.org) desde 2008 (ISSN 2013-679X).

**Resumo:** O presente artigo trata de uma investigação das obras do artista Cildo Meireles marcadas por um questionamento político nos limiares da cultura e da globalização. Partindo de um contexto histórico, propõe uma busca da percepção crítica de sua linguagem artística aproximando arte e política, arte e vida.

**Palavras-chave:** Cildo Meireles, Política, Globalização.

## CILDO MEIRELES: ARTE POLÍTICA Y GLOBALIZACIÓN

**Resumen:** El presente artículo trata de una investigación de las obras del artista Cildo Meireles, marcadas por un cuestionamiento político en los umbrales de la cultura y de la globalización. Partiendo de un contexto histórico, propone una búsqueda de la percepción crítica de su lenguaje artística aproximando arte y política, arte y vida.

**Palabras clave:** Cildo Meireles, Política, Globalización.

Moacir dos Anjos, em seu livro “Local/Global: Arte em trânsito”, escreve sobre o rompimento da associação imediata entre lugar, identidade e cultura provocado pelo processo de globalização. Uma percepção gradual das transformações provocada pela nova ordem mundial altera as formas de representação visual de identidades e culturas. As tentativas que, desde a década de 80, são elaboradas a partir de campos disciplinares distintos tem a finalidade de demarcar a natureza. Imediatos e visíveis, os sentidos da globalização tem como base um sistema de mudança em velocidade crescente. Como bem nos aponta Moacir dos

Anjos, global e local são termos relacionais – assim como é centro e periferia -, e não descrições de territórios físicos ou simbólicos bem definidos e isolados. O que faz produzir o caráter multicultural das sociedades contemporâneas são essas relações de alterações produzidas pela rede comunicativa, os conceitos de como compreender as identidades são afirmados neste contexto.

O caráter assimétrico que aparece a partir dos fluxos de informação mundializados integra seu funcionamento na era da globalização. As redes de comunicação tornam-se possibilidades de mudanças culturais. O termo mestiçagem é formulado para entender a dinâmica da mescla entre distintas raças. Buscando uma fusão harmônica, acaba por ocultar as desigualdades e contradições existentes nas relações interculturais. Assim, o conceito permanece insuficiente para conceber a ideia de local frente o impacto causado pelas forças homogeneizantes da globalização. Formações culturais e diferentes línguas se confrontam, assim, com o problema do intraduzível nas trocas interculturais denunciando a natureza ambígua dos processos de aculturação. A tentativa de tradução e negociação de sentidos entre o local e o global provoca inclusões e exclusões simbólicas encobertas por discursos de solidariedade e afirmações de identidades.

Surgindo em um contexto histórico relativo à adaptação de crenças religiosas de origem africanas ao contexto de colonização européia na América e no Caribe, o termo antropológico *sincretismo* é incorporado para falar das inequívocas desigualdades de poder impostas nas relações entre as distintas culturas. O sincretismo é uma estratégia de participação ativa, daquilo que se encontra subordinado a uma estrutura hierarquizada, na afirmação de identidades.

Podemos aplicar a ideia de sincretismo na leitura da obra realizada pelo artista brasileiro Cildo Meireles em 1987, uma instalação intitulada “Missão/Missões – Como Construir Catedrais”. Um chão com 600 moedas é conectado a um teto com 2 mil ossos de gado por uma pilastra construída com 800 hóstias. “Missão/Missões – Como construir Catedrais”, é uma referência ao episódio histórico das Missões Jesuíticas que ocorreram no Brasil, Argentina e Paraguai (1610 – 1767) no século XVII. As Missões Jesuíticas eram estados teocráticos que perseguiram objetivos socio-econômicos comuns, os missionários tinham como proposta a conversão das comunidades indígenas ao cristianismo. A obra de Meireles quantifica o custo humano de evangelização e sua conexão com a exploração de riquezas nas colônias. Com uma teatralidade barroca, a instalação tem um aspecto de templo, uma metáfora da igreja católica como lugar onde o homem se une a Deus, a preparação espiritual através da arquitetura. O artista trabalha com uma visibilidade da noção física de

dinheiro e, também, segundo Paulo Herkehoff, ainda é possível perceber que se trata de desigualdades no sistema de câmbio internacional que penalizam países com altas dívidas externas, que, de maneira paradoxal, os países mais pobres pagam os juros mais altos por seus empréstimos, perpetuando assim, o processo colonial.

“Missão/Missões – Como construir Catedrais”, foi exposta na exposição “Magiciens de la Terre”, organizada em 1989 pelo curador francês Jean Hubert Martin, no Centro Georges Pompidou, em Paris, França. “Magicien de la Terre” incorpora a diversidade cultural do mundo em uma instituição de reconhecido poder de legitimação global. Através da arte contemporânea, a exposição é paradigmática acerca das hesitações conceituais da época. A mostra colocou em evidência os critérios convencionais da tradição artística eurocêntrica e criou uma estratégia ambígua enunciando conflitos. Relativo à essa questão, Moacir dos Anjos faz uma crítica à exposição ressaltando a dificuldade de adaptação das formas culturais em impulsos globalizantes.



Figura 01 - Cildo Meireles, *Missão/Missões – Como construir Catedrais*, 1987.

Com este trabalho Meireles passa a ser solicitado no circuito internacional. Em 1990, o artista participa também da exposição “Transcontinental”. Organizada pelo crítico inglês Guy Brett, na Ikon Gallery, em Birmingham, Inglaterra, “Transcontinental” apresentava a arte produzida na América Latina. Nessa exposição o curador elegeu nove artistas do continente latino-americano em uma nova tentativa de embate de encontro entre culturas.

Enfatizando a dificuldade de neutralização no campo de construção de identidade, o sincretismo destaca a ação de grupos subordinados que conseguem subverter os sentidos originais das culturas dominantes a partir de perspectivas locais. Nesse sentido, o movimento

antropofágico, que aparece no Brasil em 1920 incorpora valores internacionais re-elaborados a partir de uma visão nacional assumindo a influência da cultura modernista européia reconhecida por sua força política e simbólica.

O movimento antropofágico, marco do modernismo brasileiro, foi baseado a partir dos conceitos desenvolvidos por Oswald de Andrade, em 1928, quando escreveu o “Manifesto Antropofágico”. O movimento brasileiro teve como objetivo deglutir a cultura externa norte-americana e européia e interna dos ameríndios e descendentes de africanos, europeus, orientais, etc., proferindo uma fusão de influências elaboradas por uma visão própria. Segundo Paulo Reis, a antropofagia era pensada como uma absorção crítica dos movimentos artísticos internacionais em uma espécie de operação cultural.

Resultante da proximidade entre formações culturais distintas, a noção de hibridismo aparece como impossibilidade de fusão. Enfatizando a ideia do indizível resultante dos processos de mudança, o hibridismo destaca a diversificação e expansão de culturas incorporadas no circuito constituindo, assim, um espaço de traduções. O hibridismo se inscreve, portanto, em um intervalo de recreação de identidade assumindo a natureza inconclusa do processo de articulação social em um contexto intercultural afetado pelos processos de globalização.

Desta forma, com base nas raízes antropofágicas, Cildo Meireles em suas propostas conceituais, assume um caráter híbrido em boa parte de sua produção. O artista depende de condições favoráveis para realizar alguns de seus projetos, muitos dos quais pertencendo a determinadas situações de espaço e tempo. A série “Circuitos Ideológicos”, “Fiat Lux”, “Tiradentes” e outras obras realizadas nos anos 70, apenas funcionam se levarmos em conta o período em que foram realizadas. Contagiado pela realidade imediata, o artista dialoga com seu momento sempre mantendo uma postura crítica e atenta aos questionamentos contemporâneos.

Cildo Meireles surge como artista em meados dos anos 60, onde transita entre a produção neoconcreta no Brasil e a arte conceitual internacional. Suas obras apresentam, ao mesmo tempo, a liberdade de formas, o rigor de concepção e um sólido conteúdo ideológico em uma época onde os artistas latino-americanos se mostram sensíveis aos perigos da globalização econômica e cultural.

A geração que se criou na década do conformismo social e no contexto do medo ao “outro” derivado da guerra fria, passou a questionar as autoridades, os valores e as instituições de poder estabelecido. Em um discurso anti-guerra, de liberdade, as manifestações criativas surgiram em forma de ativismo cultural. Em uma tentativa de desafiar, explorar ou excluir as

fronteiras e as hierarquias que definem tradicionalmente a cultura representada pelo poder, surgiram os impulsos socio-políticos e tecnológicos unindo as estéticas democratizadoras com o ativismo político. Com base na arte conceitual e no pós-modernismo crítico, a arte ativista expandiu as fronteiras entre a arte e o público redefinindo o papel do artista. A participação do público e a importância do processo de criação surgiram como estratégias do pensamento da arte como noções expandidas.

No Brasil, a virada dos anos 70 foi marcada pela ditadura política, instalada no poder desde o golpe militar de 1964. O estabelecimento da censura, a suspensão dos direitos individuais e a “oficialização” da tortura marcaram uma época resultando em um conjunto significativo de obras, atitudes, comportamentos, exposições e eventos extremamente importantes para a arte brasileira.

No Neoconcretismo que seguiu na cidade do Rio de Janeiro, no início dos anos 60 em oposição à objetividade radical perseguida pelos concretistas, os artistas fizeram uma análise da percepção realizada à escala da experiência. Segundo o crítico Ronaldo Brito, “o Neoconcretismo conserva o pressuposto de uma função positiva, emancipadora, da “Arte Terapêutica” de Lygia Clark ou do “Prosélito” de Hélio Oiticica oposto ao hipercriticismo desenvolvido pela nova geração”. O crítico se refere à geração de Cildo Meireles que, marcada pelo momento político, criou estratégias de resistência através da arte. Nesta época, o artista fez “Tiradentes: Tótem, Monumento ao preso político”, 1970. Paralelamente à abertura de uma exposição em Belo Horizonte, Minas Gerais, Cildo amarrou dez galinhas vivas em uma estaca fincada no solo. Junto das galinhas, havia um termômetro clínico que explodiu com as galinhas assim que o artista colocou fogo na obra. Criando mal-estar no sistema de arte, Cildo utilizou noções de sacrifício para fazer uma alusão à situação de repressão política. Associando o personagem de Tiradentes à política da ditadura, o artista criou uma metáfora e movimentou o tema histórico no qual o regime militar defendia hipocritamente como seu herói nacional. Tiradentes, inspirado pelas ideias do iluminismo francês, organizou, em 1789, o primeiro levante contra a coroa portuguesa e logo, depois de poucos anos, foi enforcado, e seu corpo, esquartejado e exposto à população. Para gerar uma imagem de liberdade, o artista utilizou vida e morte como matéria prima, associando o sacrifício a um grito silenciado.

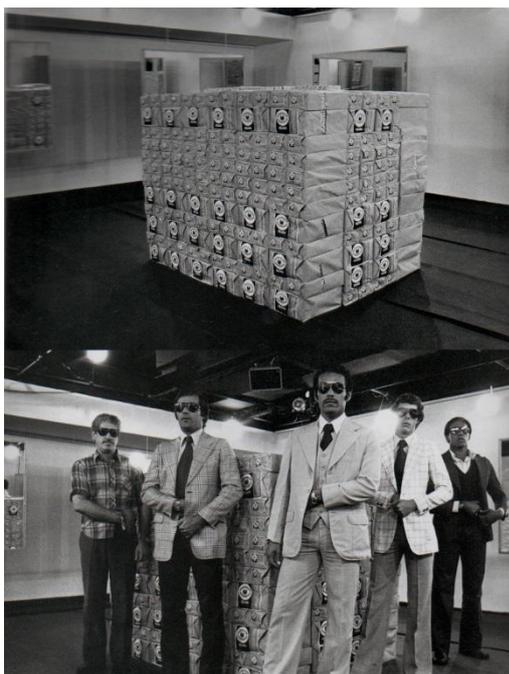


Figura 02 – Cildo Meireles, *O Sermão da montanha: Fiat Lux*, 1973-79.

Seguindo essa potência ou necessidade de explosão, em “O Sermão da montanha: Fiat Lux”, 1973-79, o artista utilizou 126.000 caixas de fósforo, 8 espelhos, lixas pretas, 8 bem-aventuranças do sermão da montanha (Mateus V, 3-10) e 5 atores para compor a obra que teve 24 horas de duração. O número de caixas da marca popular Fiat Lux foi calculado como suficiente para explodir a galeria. Dispostas em forma de cubo no centro do espaço da galeria, as caixas eram vigiadas pelos atores que produziam ruídos com os pés nas lixas que se fixavam no chão. Este som remetia à fósforos sendo incendiados. A vigilância, ao invés de nos tranquilizar, provocava medo e ansiedade. O acúmulo de materiais que, apenas, seriam inofensivos se tornavam ameaçadores.

O comprometimento e a consciência política sempre estiveram presentes na obra de Cildo Meireles. De 1989 à 1994, uma vez mais, o artista explorou as relações de um potencial de explosão. A trajetória de Cildo Meireles na década de 70 e 80 está bastante conectada à situação política do país. No entanto, o artista se encontra submerso às discussões e efeitos referentes ao complexo conceito emergente da globalização. Com a emissão das Cédulas: “Zero Cruzeiro” (1974-78) e “Zero Dólar” (1978-84), Cildo discutia essa questão e ironizava ainda mais o processo de mercantilização de arte. A moeda era tratada enquanto representação icônica em um jogo hegemônico de territorialização. As cédulas eram feitas de forma convincente constituídas de elementos gráficos que aludiam a autenticidade monetária. As cédulas valiam menos que o papel impresso. No entanto, mesmo mostrando seu valor nulo, suas notas possuem valor de troca positivo como objeto artístico. Em Zero Cruzeiro, a

imagem de um índio e a de um interno de um hospital psiquiátrico ocupam o lugar dos heróis nacionais que os bancos tem o costume de utilizar como símbolos de riqueza e poder. Camadas marginais que a sociedade não atribuí valor: a reserva indígena e a instituição psiquiátrica. Estas obras foram distribuídas gratuitamente.

Em 1970, o artista já sugeria um pensamento crítico sobre a globalização e uma tentativa em subverter os circuitos criados pelos amplos sistemas de circulação. Certamente uma das obras mais expressivas neste momento foi “Inserções em circuitos ideológicos”. A obra *Inserções em Circuitos Ideológicos*, segundo o artista, surgiu da necessidade de criar um sistema de circulação, de intercâmbio de informações, que não dependiam de nenhum tipo de controle centralizado. Desta ideia se encontra o “Projeto Coca-Cola” e o “Projeto Cédula”. “Inserções em circuitos ideológicos: Projeto Cola-Cola”, 1970, consistia na impressão em garrafas de vidros vazias – nesta época se devolviam as garrafas ao fabricante para seu reaproveitamento – de mensagens contrárias ao efeito anestésico daquela mercadoria. Em seguida, sua devolução à circulação comercial.

Cildo Meireles imprimiu em algumas garrafas um dos símbolos mais fortes do imperialismo norte-americano, a frase *Yankees go home*, um slogan de repúdio à política de intervenção econômica, política e cultural norte-americana, para, depois, voltar a colocá-las de novo em circulação dentro do mercado. A proposta estimulava as pessoas à participarem ativamente imprimindo suas mensagens. Assim, o indivíduo exercia seu poder sem o controle das macroestruturas institucionais. A ideia era um trabalho de contra-informação que poderia ser reproduzido por qualquer pessoa. Para que isso fosse possível, Cildo imprimiu as instruções nas garrafas para se realizar a ação que se dava a partir da atitude frente ao espaço político. A utilização do público como participante da obra, criava um sistema de circulação, de troca de informações que não dependia de um controle centralizado. Introduzia o conceito de “circuito” e levantava uma discussão da ideia de escala e da autoria/anonimato.



Figura 03 – Cildo Meireles, *Inserções em circuitos ideológicos: Projeto Coca Cola*, 1970.

Esta obra foi exposta pela primeira vez em 1970, na mostra “Information”, no Museum of Modern Art, em Nova York. Expondo “Inserções em Circuitos Ideológicos” no próprio território afetado por sua crítica, a obra ganhava ainda mais potência, conseguindo expandir suas aspirações. Na primeira metade da década de 1970, o artista já tinha claro, em alguns de seus textos, a ideia de inserir informações contrárias aos próprios interesses que fundamentam esses sistemas. E utilizava a noção de circuito para dar materialidade e sentido aos trabalhos de arte.

As estratégias dos artistas conceituais nesta época tratavam da “desmaterialização” da obra de arte e sua transformação em ideia ou prática. “Inserções em Circuitos Ideológicos”, segundo o artista, se torna o oposto da operação criada pelo *ready-made* proposto por *Marcel Duchamp* uma vez que não havia o culto do objeto e sim no que este objeto a partir de um ato poderia provocar no corpo social. Em vez de subtrair um objeto do campo mercantil e colocá-lo no campo consagrado da arte, Cildo propunha a inserção de informações ruidosas no campo homogêneo em que as mercadorias circulam e trocam.

O “Projeto Cédula” tinha o mesmo objetivo e se tratava de ações que, ao princípio, serigrafava e posteriormente, carimbava mensagens em notas de banco contra o governo ditatorial brasileiro e contra o autoritarismo. E, seguindo a proposta de “Inserções”, este dinheiro era retornado à circulação com as mensagens impressas. Um circuito mais veloz que as garrafas. Entre as mensagens mais conhecidas estava a frase: “Quem matou Herzog?”, que fazia uma crítica ao regime ditatorial brasileiro na época – uma referência às causas não esclarecidas da morte do jornalista Wladimir Herzog.



Esta relação do observador – participante, a ideia de fluxo e as possibilidades de usar os circuitos e redes que fundam e regulam as relações econômicas e políticas do mundo contemporâneo como espaço de construção de um enunciado artístico, está presente em muitas obras de Cildo Meireles.

Explorando a ideia de circuitos, um ano depois, o artista desdobrou seu trabalho em “Inserções em Circuitos Antropológicos”, obra que teria como base a proposta de “Inserções em Circuitos Ideológicos”, porém agora com uma proposta ainda mais ousada de subverter os sistemas de comunicação. Os Circuitos Antropológicos se constituíam de instruções para um processo de fabricação de fichas telefônicas em acrílico. Estas fichas, por sua vez, eram aceitos por máquinas destinadas a aceitar os originais de metal. Os materiais eram fichas de metal para máquinas automáticas, telefones ou transportes público, caixas de fósforos vazias e barro. A obra se relacionava com o circuito por exemplo de aspectos que existiam como uma pré-condição do produto. O ato de violar a lei afetava o comportamento regulado dos sistemas de comunicação e transporte. O caráter transgressor do projeto “Inserções” estabelece de forma radical uma relação crítica com o sistema.

No ano de 2006, a bienal de São Paulo teve como tema “Como viver junto”. O tema proposto pela curadora geral Lisette Lagnado foi inspirada nos seminários realizados por Roland Barthes no Collage de France (1976-77). O tema propunha uma reflexão sobre a vida coletiva em espaços compartilhados. A escolha dos artistas seguiu a partir de critérios de limites, fronteiras e incorporação de diferenças na vida cotidiana.

Barthes, em seu seminário, aborda a vida em comunidades em que os membros vivem, ao mesmo tempo, em companhia e em liberdade, como os budistas do Tibet. O conceito pode incluir ainda as práticas e itinerários de artistas nômades e suas experiências em territórios híbridos. Uma definição ética em “Como viver junto” pode ser encontrada em uma ênfase conceitual na construção de espaços compartilhados, questionando a existência, diferenças, ritmos de produção e práticas cooperativas.

A 27ª Bienal também incorporou duas linhas de desenvolvimento através do pensamento do artista Hélio Oiticica (1973-1980): o significado de construção, com base na experimentação neoconcreta, e as suas “categorias estéticas”. O projeto da Bienal levava em conta questões de representação e o modelo expositivo presentes na obra de Hélio Oiticica. A superação da representação deu origem a três blocos sobre uma nova construtividade cujos temas foram debatidos em seminários onde foi discutido as reais possibilidades de viver junto em tempos modernos. A vida coletiva na contemporaneidade, a tentativa de restauração da

subjetividade, a arte como ferramenta prática de mudança social, o debate da materialidade da obra artística e a nova organização social de comunidades do leste europeu pós-reformas neoliberais estavam entre os temas de discussão da Bienal.

Os debates realizados em torno da arte social e das práticas artísticas colaboradoras com o eixo central da curadoria, levantaram amplas discussões em relação às dificuldades de conciliação com o mundo globalizado. Questões de limites, espaços limitados, fronteiras foram abordadas. No entanto, o tema da bienal foi ainda criticado por sua suposta utilização que relacionava o texto de Barthes e os conceitos de Oiticica. A pedagogia política de Lisette Lagnado contrastante com a obra teórica de Roland Barthes foi criticada também pela forçada relação com Hélio Oiticica. A curadora defendeu seu fundamento em um discurso curatorial apontando o poder da arte de interferir nos movimentos do indivíduo e da sociedade. As obras escolhidas para a 27ª Bienal de São Paulo abordou diferenças e conflitos do mundo globalizado de diversos tipos: vizinhos, de identidade, étnico, raciais, migratórios ou religiosos.

Curiosamente todo o conceito teórico da Bienal foi posto em evidência devido a um acontecimento prático que fez o artista Cildo Meireles renegar sua participação na mostra. O artista como se tivesse afirmado uma impossibilidade de viver junto com uma situação política incômoda, recusou o convite da curadoria em protesto contra a permanência e reeleição do banqueiro Edemar Cid Ferreira no conselho deliberativo da Fundação Bienal de São Paulo. O banqueiro teria sido preso por suspeita de fraude, formação de gangues e lavagem de dinheiro. Meireles assumiu uma postura coerente com sua trajetória política e artística. Ironicamente, nota-se diante desta situação, um momento onde não é possível viver ou, talvez, conviver junto em determinadas circunstâncias.

O artista afirmou que sua decisão não teria nada a ver com a curadoria da mostra, pois ele que não se sentia confortável em compactuar com esta situação que ele chama de “gangsterismo cultural” como uma opção de modelo de gestão cultural indesejável. Depois de um mês discutindo a presença incômoda do banqueiro na curadoria, a Fundação Bienal excluiu Edemar Cid Ferreira de seu conselho. Considerando um “ato de lucidez”, Cildo Meireles repensou sua decisão, pois ainda alegou que não poderia participar devido ao pouco tempo que teria para trabalhar.

Paralela à 27ª Bienal de São Paulo o artista realizou uma exposição individual, no espaço da Estação Pinacoteca. A mostra intitulada “Babel”, com a curadoria de Moacir dos Anjos, reuniu obras como “Babel”, “Cruzeiro do Sul”, “Marulho” entre outras. Cildo Meireles sempre manteve uma postura coerente em sua trajetória política e artística. Também em suas

obras, o artista mostra consciência de seu posicionamento frente à sociedade e ao mundo artístico. Arte e atitude.

Apresentando pela primeira vez em São Paulo a instalação “Babel”, 2001, o artista tensionou sua postura em relação à bienal mostrando uma obra inédita no histórico edifício da Estação Pinacoteca. Em uma sala escura, ruídos indecifráveis são emitidos pelos rádios. A obra pensada no início dos anos 90, em Nova York, nos remete ao excesso de informações dos grandes centros urbanos. “Babel” consiste em uma torre circular com mais de 900 rádios de modelos, épocas e tamanhos diferentes sintonizados em diferentes frequências transmitindo programas em várias línguas. Os sons apesar de colocados em baixo volume podem ser escutados assim que nos aproximamos da obra, e à medida em que nos distanciamos já não é mais possível distinguir e os sons se transformam em zumbido. O conjunto se encontra envolto por uma luz azul intensa.

Segundo Moacir dos Anjos, curador da exposição “Babel”, em entrevista concedida à revista “Bravo!”, em julho de 2006, o título do trabalho faz alusão ao episódio bíblico da Torre de Babel que teria, segundo o próprio mito, sido a causa primeira dos conflitos entre os agrupamentos urbanos.

O uso de rádios como elementos construtivos da torre parece contradizer, em um primeiro instante, essa referência ao caráter necessariamente contencioso do convívio entre povos que não partilham os mesmos códigos e crenças. Rádios foram, afinal, a partir da década de 1920, instrumentos fundamentais para a comunicação instantânea, entre lugares os mais diversos. Tanto quanto a televisão, a presença disseminada de rádios no cotidiano de quase todos levou à formulação, no início da década de 1960, da idéia de que o mundo teria se tornado uma “aldeia global” e soldado a fratura no sentido de comunidade que a aguda divisão social do trabalho provocara desde há muito. O fato de os aparelhos estarem, nessa instalação, todos juntos e sintonizados em estações variadas reforça, ademais, a noção de que seria possível, mesmo em um contexto de crescente inter-relação entre povos, a geração e a afirmação da diferença. Em oposição à entropia social preconizada na narrativa do Gênesis, a desconstrução de uma língua universal — e o conseqüente fim da presumida transparência de significados de tudo o que falam os habitantes do mundo — poderia ser mesmo associada à interrupção de um domínio colonial que impunha a todos o idioma e a cultura de uma só nação e constringia, portanto, a emergência da alteridade. Conectados, mas diferentes, os membros dessa rede não podem, assim, ser associados a interesses exclusivos ou reduzidos a um amálgama uniforme, sendo melhor entendidos como partícipes de uma “multidão” que produz e compartilha o que imagina possuir em comum. Outros elementos constitutivos de *Babel* problematizam, contudo, essa utopia comunitária, indicando que a emissão de opiniões diversas não é condição suficiente para a repartição mais equitativa de poder entre agrupamentos humanos distintos. (ANJOS in Revista BRAVO, julho 2006)

Ainda que o interesse pela visualidade seja visível, o som exerce também um papel fundamental para a elaboração conceitual e formal de “Babel”, estimulando as relações cognitivas com o espaço. O encontro é promovido entre territórios, línguas, culturas sem que isso implique em síntese ou resolução dos conflitos que marcam o mundo. Nesse sentido, a instalação, além de abordar as relações cinestésicas entre os campos do olhar e da escuta,

afirma o caráter híbrido da cultura contemporânea. “Babel” é uma aguda reflexão sobre a globalização, a tensão entre o local e o global e a impossibilidade da uniformidade.



Figura 05 – Cildo Meireles, *Babel*, 2001.

Cildo Meireles, como se pode perceber, estava bastante conectado com as questões discutidas na 27ª Bienal de São Paulo, não só na exposição, mas pensando acerca das problemáticas mundialmente debatidas. Cildo Meireles sempre teve uma participação assídua nas bienais, tanto no âmbito nacional como internacional, e de fato, desta vez não participou da mostra por pura coerência política. A criação da Bienal de São Paulo, em sua primeira edição em 1951, foi seguida da construção do Museu de Arte de São Paulo, em outubro de 1947. Neste momento o Brasil estava fora dos circuitos mundiais de arte, por isso tinha que ser feito um grande trabalho para conseguir convencer aos artistas que eram da América do Sul participar da mostra e assim refletir sua ampla vocação internacional. A Bienal de São Paulo podia se estabelecer devido à iniciativa do apoio de empresas privadas que se baseavam nos modelos de instituições culturais americanos. Dessa forma, a Bienal conseguiu se manter como o evento internacional de arte mais antigo da América Latina. O propósito de fundação da Bienal foi difundir a arte contemporânea no Brasil, sobretudo da Europa e dos Estados Unidos internacionalizando a arte brasileira e estabelecendo São Paulo como centro internacional de arte. Baseado no modelo veneziano, historicamente a Bienal contava com a participação de representantes nacionais e de artistas convidados, mas nos últimos anos, tem

sido trocado sua maneira de operar, aumentando a incorporação de artistas da África, Ásia, Oceania, Europa oriental e América Latina conectada com as discussões contemporâneas em relação ao olhar que abarca a produção artística internacional.

Considerando a complexa perspectiva na formação cultural brasileira, as bienais de São Paulo, muitas vezes, questionavam ideias sincréticas reinterpretando valores proclamados nos cânones artísticos globais. Aguinaldo Farias sugere o pensamento da arte contemporânea brasileira entendido como arquipélago relacionando à peculiaridade de cada artista em uma ideia de descontinuidade. (Cfr. FARIAS 2002: 19)

Em Cildo Meireles é visível uma preocupação constante por uma arte que evoca questionamentos tanto no campo político como na linguagem artística. Sua obra, frequentemente, apresenta uma tensão referente ao poder retido pelas instituições, à circulação dos objetos de arte e às referências do cotidiano, em uma tentativa de aproximar arte e vida. Indagando as possibilidades dos processos de comunicação, o artista trabalha com os limites da percepção humana absorvido por uma consciência crítica inerente a sua linguagem artística.

### **Referências Bibliográficas**

- ANJOS, Moacir (2005). *Local/Global: Arte em trânsito*. Ed. Jorge Zahar, Rio de Janeiro.
- BARTHES, Roland (2003). *Cómo vivir juntos*. Ed. Buenos Aires, siglo XXI Editoriales Argentina.
- BLANCO, Paloma, CARRILO, Jesús, CARAMONTE, Jordi, EXPOSITO, Marcelo (2001) *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, Ed. Universidade de Salamanca.
- HERKENHOFF, Paulo, MOSQUERA, Gerardo, CAMERON, Dan (2000) *Cildo meireles*, ed. Cosac & Naif, São Paulo.
- FARIAS, Agnaldo (2002). *Arte Brasileira Hoje*, ed. Publifolha, São paulo.
- Catalogue (2003) *Cildo Meireles Realización Paris- Musées, exposition – Musée d’art moderne et contemporain de Strasbourg*.
- DARDO Magazine* (2006) : *Arte y Política*, nº2, ed.Arte dardo, 2006
- Exit Express* (2006): *Arte y Política: las cosas como son*. nº22 Ed. Olivares & Asociados.

### Websites:

<http://www.documenta12.de/archiv/d11/data/english/index.html>

<http://www.dw-world.de/dw/article/0,2144,570821,00.html>

<http://masp.uol.com.br/>

<http://revistabravo.com.br/impressa.php?edit=ap&numEd=107>