



O RECADO DO RUÍDO

THE MESSAGE OF NOISE

Caroline Alciones de Oliveira Leite¹
CECIERJ / PPGCA-UFF

RESUMO

Este artigo analisa *Olvido* (1987-1989), obra de Cildo Meireles, concebida por ocasião da exposição *Missões 300 Anos: a Visão do Artista*, organizada por Frederico Moraes como parte das celebrações dos 300 anos das missões jesuíticas no Rio Grande do Sul. Investiga-se o impacto das missões/reduções jesuíticas para os povos indígenas, notadamente, os Guaranis. Pesquisa-se a obra de Cildo Meireles no que tange a questões indígenas de seu contexto familiar à sua repercussão no cenário internacional, recorrendo a fontes primárias como entrevistas concedidas pelo artista à autora e a documentos da época. Por fim, dedica-se a uma análise de imagens sonoras, visuais e olfativas desde a percepção de *Olvido*.

Palavras-Chave: *Olvido* (1987-1989). Cildo Meireles. Missões jesuíticas. Ruído. Imagem sonora.

ABSTRACT

This paper analyzes Olvido (1987–1989), a work by Cildo Meireles, conceived on the occasion of the exhibition Missões 300 Anos: A Visão do Artista, organized by Frederico Moraes as part of the celebrations marking 300 years of the Jesuit missions in Rio Grande do Sul. It investigates the impact of the Jesuit missions/reductions on Indigenous peoples, especially the Guarani. The article examines Cildo Meireles's work in relation to Indigenous issues, from his family background to its reception in the international context, drawing on primary sources such as interviews the artist gave to the author and documents from the period. Finally, it offers an analysis of sound, visual, and olfactory images based on the perception of Olvido.

KEYWORDS: *Olvido* (1987-1989). Cildo Meireles. Jesuit missions. Noise. Sound image.

Vidas reduzidas, esquecidas, olvidadas

Na segunda metade da década de 1980, Frederico Moraes foi convidado para organizar uma exposição em celebração aos 300 anos das Missões Jesuíticas no Rio Grande do Sul. As celebrações se davam no bojo dos 50 anos de criação do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, cujo primeiro projeto de preservação da



extremos

34° Encontro Nacional *anpap* © FURG Rio Grande/RS

memória cultural foi desenvolvido em São Miguel das Missões. Na ocasião, se destacava, também, os quatro anos do título de Patrimônio da Humanidade concedido às ruínas de São Miguel pela UNESCO. Neste contexto, o crítico de arte organizou a exposição *Missões 300 Anos: a Visão do Artista*, que circulou por Brasília, no foyer superior da Sala Vila Lobos do Teatro Nacional (entre novembro e dezembro de 1987); Rio de Janeiro, na Escola de Artes Visuais do Parque Lage (em janeiro de 1988); São Paulo, no Museu de Arte de São Paulo (entre março e abril de 1988); e Porto Alegre, no Centro Cultural da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (em maio de 1988). (Catálogo da exposição *Missões 300 Anos: a Visão do Artista*, 1987)

A mostra contou com obras de Vera Chaves Barcellos e Luiz Felizardo, de Porto Alegre; Rafael França, Moysés Baumstein e Ester Grinspum, de São Paulo; Cildo Meireles², Rubem Grilo, Daniel Senise e Maurício Bentes, do Rio de Janeiro; além de Jacques Bedel, de Buenos Aires; e de Lívio Abramo, brasileiro radicado em Assunção (Paraguai) desde 1962 até seu falecimento em 1992. No processo de curadoria, Frederico Moraes buscou aproximar e inserir os artistas convidados, ao máximo, no contexto daquilo que teriam sido as missões jesuíticas, no sentido de estimular reflexões a propósito de um “momento polêmico de nossa História” (Moraes, 1987, p. 7). Assim, os artistas puderam ficar, ao longo de uma semana, em São Miguel das Missões.

Parece pertinente observar que 60 missões, também conhecidas como reduções, foram criadas e lideradas pelos jesuítas no território entre o sudeste do Paraguai, o nordeste da Argentina e entre os estados brasileiros de Mato Grosso do Sul, Paraná e Rio Grande do Sul. De acordo com o padre jesuíta, arqueólogo e professor Pedro Ignácio Schmitz (2011), a primeira missão jesuítica foi fundada no Paraguai em dezembro de 1609 e, em seguida, foram criadas as duas primeiras das 13 missões no atual estado do Paraná. No Rio Grande do Sul, foram 17 reduções, cada unidade contando com mais de mil pessoas o que implicava na adesão de diversos caciques ao missionário local. Cada liderança indígena representava a integração de 100 a 200



extremos

34° Encontro Nacional *anpap* FURG Rio Grande/RS

peças para as reduções, cabendo observar, no que tange ao Rio Grande do Sul, que a história das reduções pode ser analisada em três tempos:

As primeiras fundações, que foram destruídas ou transmigraram para a Argentina (1626-1639); a volta, a criação das sete povoações definitivas e seu período de esplendor (1687-1750); a lenta decadência, o Tratado de Madrid, a expulsão dos jesuítas, a desestruturação e o abandono no final do século XVIII. (Schmitz, 2011, p. 10)

A suposta adesão indígena às missões se dava fortemente impactada pelos ataques escravagistas, resultando em milhares de indígenas Guaranis vivendo sob um novo sistema comunitário nas reduções. No processo de incorporação às missões/reduções, os indígenas eram obrigados a se converter à fé católica e a atuar dentro de princípios de boa convivência estabelecidos pela ordem religiosa que, assim, se apresentava como protetora dos indígenas Guaranis contra a escravização por colonos.

Em um curto período de tempo, no entanto, quantidade considerável de missões fracassou em decorrência de ataques de colonos de São Paulo que objetivavam angariar escravos para atuarem em suas lavouras. (Schmitz, 2011) No contexto do genocídio indígena que se alastrou pelo território brasileiro antes mesmo das missões jesuíticas, Darcy Ribeiro (1995), ao afirmar que o surgimento da cristandade aos indígenas se deu a partir de uma realidade repleta de enfermidades letais e covardia, analisa que

Apesar de o projeto jesuítico de colonização do Brasil nascente ter sido formulado sem qualquer escrúpulo humanitário, tal foi a ferocidade da colonização leiga, que estalou, algumas décadas depois, um sério conflito entre os padres da Companhia e os povoadores dos núcleos agrário-mercantis. Para os primeiros, os [indígenas], então em declínio e ameaçados de extinção, passaram a ser criaturas de Deus e donos originais da terra, com direito a sobreviver se abandonassem suas heresias para se incorporarem ao rebanho da Igreja, na qualidade de operários da empresa colonial recolhidos às missões. Para os colonos, os [indígenas] eram um gado humano, cuja natureza, mais próxima de bicho que de gente, só os recomendava à escravidão. (Ribeiro, 1995, p. 53)



extremos

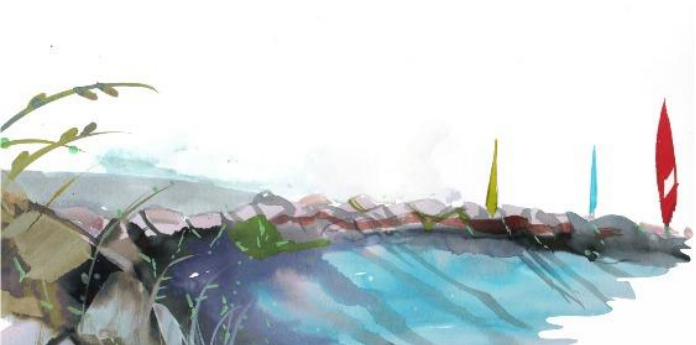
34° Encontro Nacional *anpap*® FURG Rio Grande/RS

Após a fase do aliciamento de indígenas e posterior entrega dos mesmos aos colonos, o projeto jesuítico das reduções buscou implementar no território brasileiro o mesmo sucesso que, de acordo com Darcy Ribeiro, a Companhia de Jesus teria conquistado no Paraguai. As diversas aldeias dispersas pelo território foram desestruturadas, milhares de indígenas foram concentrados nas reduções, “onde, além de servirem aos padres e não a si mesmos e de morrerem nas guerras dos portugueses contra os [indígenas] hostis, eram facilmente vitimados pelas pragas de que eles próprios [os jesuítas], sem querer, os contaminavam” (Ribeiro, 1995, p. 55).

Com estrutura rigidamente organizada, as missões jesuíticas estabeleceram um sistema econômico autossuficiente com atividades mercantis desempenhadas a partir da mão de obra indígena desde sua conversão ao credo cristão. A prosperidade crescente das missões incomodou a coroa portuguesa, pela autossuficiência da organização e a conseqüente perda de poder, controle e ganhos econômicos; enquanto os colonos se viam usurpados da possibilidade de trabalho indígena escravo. O fim dos conflitos entre jesuítas e colonos foi sentenciado pela intervenção da coroa portuguesa. Através do decreto assinado por Marquês de Pombal em 1759, após longos anos de atuação, a ordem jesuíta foi expulsa do Brasil.

Aos indígenas que travaram batalhas com intuito de preservar a ordem social das reduções, se abateram a morte e as ruínas. Ruínas de igrejas, de habitações e de espaços onde imperava uma lógica distinta e distante dos valores dos povos originários, a testemunhar e a registrar a colonização jesuíta.

As missões deixaram a São Miguel suas ruínas como legado que viria a ser reconhecido como patrimônio da humanidade pela UNESCO. Legado que possui como reverso a própria ruína indígena – vidas esquecidas. Vidas que sucumbiram diante do genocídio, projeto colonial perpetrado desde interesses econômicos e espirituais. Vidas olvidadas quando as reduções efetivaram sua conotação mais perversa na empresa colonial – o genocídio. Missões entregues à cora portuguesa, o círculo se encerrava – vidas reduzidas, esquecidas, olvidadas.



A perspectiva do artista

Ao final do período de sete dias em São Miguel das Missões, os artistas convidados para integrar *Missões 300 Anos: a Visão do Artista* tiveram um mês para apresentar o projeto da obra que realizariam. Provocado por Frederico Morais a criar um projeto de grandes dimensões, Cildo Meireles estabeleceu uma equação que norteou seu processo de criação: a soma de poder espiritual com poder material resultando em tragédia (Meireles, 2019). Assim, o artista concebeu três obras: um desenho em grande escala da torre da igreja de São Miguel das Missões que, porém, não chegou a ser realizado; *Missão/Missões (Como Construir Catedrais)* (1987); e *Olvido* (1987-1989).

Para a mostra de 1987, Cildo Meireles realizou *Missão/Missões (Como Construir Catedrais)*³, uma instalação em cujo centro há uma espécie de fonte de moedas de 1 centavo de dólar, nas primeiras versões, e de 1 centavo de real, em moedas prateadas e acobreadas na montagem mais recente em 2019. Do teto da instalação pendem ossos, tíbia e perônio de boi. Entre o centro da fonte de moedas e o teto, há uma coluna de hóstias e, a partir dos ossos, uma luz percorre a coluna de hóstias ao mesmo tempo em que ilumina as moedas.

Envolvendo a instalação, um tecido de filó preto. A obra, originalmente montada no formato quadrado, ganhou a forma circular (Imagem 1) na exposição *Entrevendo: Cildo Meireles*, realizada no SESC Pompeia (SP) em 2019, um desejo do artista desde que expôs a instalação pela primeira vez, em Brasília. (MEIRELES, 2020) A circunstância do convite para a exposição sobre as missões jesuíticas levou Cildo Meireles a refletir sobre a questão indígena no território brasileiro e também em países que, tendo sido submetidos a processos de colonização, tiveram suas populações indígenas dizimadas.



extremos

34º Encontro Nacional *anpap* FURG Rio Grande/RS



Imagem 1. Cildo Meireles, *Missão/Missões (Como Construir Catedrais)*, 1987-2019.
Vista da instalação, exposição *Entrevendo: Cildo Meireles*, SESC Pompeia, São Paulo (SP), 2019.
(Foto: Luiz Sérgio de Oliveira.)

De forma análoga à *Missão/Missões (Como Construir Catedrais)*, *Olvido* se fundamenta a partir da correlação entre projetos de poder da igreja e do estado que, juntos, criam uma circularidade que intenta escamotear intenções e consequências de processos coloniais. *Olvido* (Imagem 2) possui uma espécie de aro que delimita seu perímetro, feito com 70 mil velas de parafina empilhadas, no interior do qual há três toneladas de ossos de boi (tíbia e perônio). Sobre os ossos, uma tenda coberta por seis mil cédulas de moedas de países do continente americano em cujo interior há hastes de madeira a sustentar a tenda, uma luz baixa que permite a visão do carvão vegetal que fica também no interior da tenda, além do som de uma motosserra que toca em *loop*.



extremos

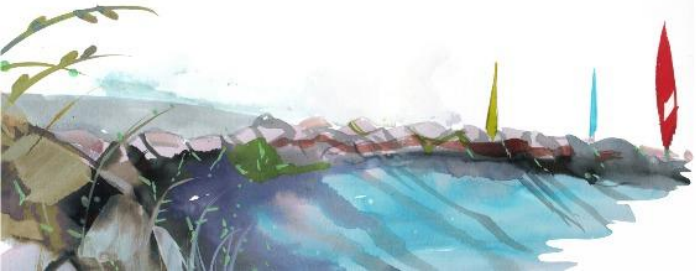
34º Encontro Nacional *anpap*® FURG Rio Grande/RS



Imagem 2. Cildo Meireles, *Olvido*, 1987-1989.
Exposição *Cildo Meireles: Entrevendo*, SESC Pompeia, São Paulo (SP), 2019.
(Foto: Caroline Alciones de Oliveira Leite)

A obra foi realizada na 20ª Bienal de São Paulo, em 1989 e, entre março e maio de 1990, no Museum of Modern Art de Nova York (MoMA), na mostra *Projects 21: Cildo Meireles*, que aconteceu no âmbito da série de exposições de arte contemporânea promovida pelo museu – *Projects* –, tendo como curadora Lynn Zelevansky, à época, assistente curatorial de pintura e escultura da instituição. Enquanto na Bienal de São Paulo a obra foi uma dentre tantas da exposição, no MoMA, *Olvido* teve um papel de destaque, figurando como única obra exposta. *Projects* contou com um espaço no térreo, próximo ao jardim de inverno do museu, para a exibição da obra de artistas contemporâneos, um a cada mostra. Lynn Zelevansky (apud Martinho, 1990, p. E-5), em declaração à *Folha de São Paulo*, afirmou que *Projects 21: Cildo Meireles* era a primeira exposição individual de um artista brasileiro no MoMA.

A propósito da inserção internacional de Cildo Meireles, vale ressaltar que *Missão/Missões (Como Construir Catedrais)* integrou a exposição coletiva *Magiciens*



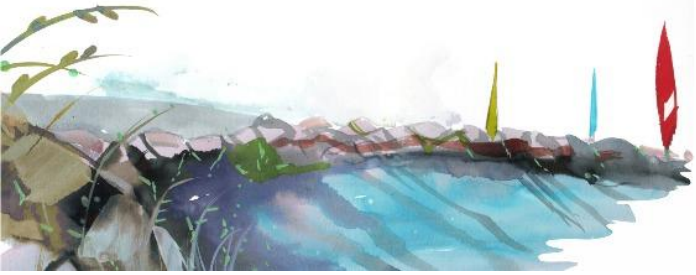
extremos

34° Encontro Nacional *anpap*® FURG Rio Grande/RS

de la Terre, realizada conjuntamente pelo Musée National d'Art Moderne – Centre Georges Pompidou e pela Grande Halle de La Villette, em Paris, em 1989, mesma ocasião em que o artista expunha *Através* (1983-1989) pela primeira vez em Kortrijk, na Bélgica. O catálogo de *Magiciens de la Terre*, mostra organizada por Jean-Hubert Martin, lista a participação de 100 artistas da Europa e das Américas. Para Terry Smith (2012) a motivação de Martin para o tema da mostra residiria em uma espécie de fascínio por artefatos ditos primitivos nas coleções de surrealistas como André Breton, além de interesses pelo Nouveau Réalisme e pelo Fluxus.

Terry Smith afirma, no entanto, que apesar das críticas recebidas por empregar um conceito generalizante daquilo que seria magia e das especulações acerca de espiritualidade, a mostra “deve ser reconhecida como a primeira plataforma europeia oferecida a artistas de fora do Ocidente, uma base sobre a qual eles e muitos outros construíram posteriormente uma plataforma global” (2012, p. 112, tradução nossa). Cildo Meireles relata que era o ano do bicentenário da Revolução Francesa, que a exposição teria tido uma visitação expressiva e que “*Missão/Missões* foi uma das peças que teve maior solicitação de fotos por parte da imprensa, conforme me informou a assessoria do museu. Saiu em muitas publicações mundo afora” (Meireles, 2014, p. 127).

Em 1970, Cildo Meireles participou da *Information com Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto Coca-Cola* (1970) e *Projeto Cédula* (1970); em 1976, da Bienal de Veneza *International Actuality*; da Bienal de Paris em 1977; expôs *Eureka/Blindhotland* (1970-1975) na exposição *Brazil Projects*, realizada no P.S.1, em Nova York, em 1988, junto a vários artistas dentre os quais, Hélio Oiticica e Lygia Clark; além de outras exposições no cenário internacional. Mas foi após 1989, tanto com *Missão/Missões (Como Construir Catedrais)* na *Magiciens de la Terre*, quanto com *Através em Tunga: “Lezarts”/Cildo Meireles: “Through”*, realizada na Kanaal Art Foundation, em Kortrijk, na Bélgica, que sua participação em exposições e em coleções internacionais se intensificou e as condições para a realização de suas instalações de grandes dimensões passaram a ser mais recorrentes e propícias.



extremos

34° Encontro Nacional *anpap* © FURG Rio Grande/RS

Neste ponto, parece pertinente ressaltar que a crítica de arte internacional também se interessava pela abordagem de Cildo Meireles a respeito da questão indígena. No *The New York Times*, a propósito de *Olvido em Projects 21: Cildo Meireles*, o crítico Michael Brenson (1990) compreendia que a obra de Cildo Meireles não atuava na defesa da magia e da necessidade do ritual, como feito, até então, por tantos artistas. Brenson (1990) compreendia que a obra de Cildo Meireles abordava como os povos originários e suas práticas culturais eram ameaçados. Por sua vez, o crítico de arte John Perreault (1990), após descrever brevemente a história do massacre Krahô e de como Cildo Meireles e sua família foram afetados na busca de seu pai por justiça ao genocídio indígena, questionava se ainda pairava a crença entre os estadunidenses a propósito de a arte brasileira se constituir de pintura de papagaios e de palmeiras. O crítico indagava, também, se os estadunidenses ainda julgavam deter o monopólio da arte de vanguarda, da política na arte e serem os únicos preocupados com a Amazônia.

O registro com o qual Cildo Meireles trabalha em suas obras que abordam questões indígenas não se localiza na perspectiva do exotismo que, recorrentemente, interessa à perspectiva colonial. Mesmo não sendo indígena, o artista tem a sua história e a de sua família consideravelmente sensível ao tema: seu pai, Cildo Furtado Soares de Meirelles, integrou a equipe original de Marechal Rondon, e seu tio, Francisco Furtado Soares de Meirelles, um sertanista, trabalharam no Serviço de Proteção aos Índios (SPI); e seu primo, José Apoena Soares de Meirelles, com 20 anos de idade começou a trabalhar na Funai e, após quatro anos, percebia as contradições de sua própria atuação.

Cildo Meireles tem, desde a infância, a perspectiva informada pelo massacre indígena perpetrado contra o povo Krahô, que vivia na região do Bico do Papagaio, entre os estados de Goiás, Pará e Maranhão. Massacre este que resultou na redução de um grupo de quatro mil a cerca de 200 indígenas. Ao investigar o massacre, o pai de Cildo Meireles transformou um inquérito administrativo em inquérito policial, levando um dos agentes à prisão. Como retaliação, o pai de Cildo Meireles foi demitido do SPI. Por



outro lado, o artista recorda que, se não foi a primeira vez, foi uma das primeiras vezes em que alguém foi julgado e condenado por matar indígenas (Meireles, 2023).

Distante também de valores românticos como os presentes no indianismo no romance brasileiro que caracterizam os heróis de José de Alencar em *O Guarani* (1857), *Iracema* (1865) e *Ubirajara* (1874), com valores colonialmente aceitos pela cultura de matriz branca-europeia, a obra de Cildo Meireles é crítica ao poder da igreja e à empresa colonial que, reiteradamente, resultam em tragédia quando se sobrepõem à cosmogonia ameríndia.

De acordo com a análise da antropóloga luso-brasileira Manuela Carneiro da Cunha (2018), não teria havido uma política deliberada de extermínio, mas motivações mesquinhas que acabaram conseguindo a redução de uma população que estaria na casa dos milhões, em 1500, à estimativa de poucos 200 mil indígenas que habitam o território brasileiro,

inúmeros povos indígenas desapareceram da face da terra como consequência do que hoje se chama, num eufemismo envergonhado, “o encontro” de sociedades do Antigo e do Novo Mundo. Esse morticínio nunca visto foi fruto de um processo complexo cujos agentes foram homens e micro-organismos, mas cujos motores últimos poderiam ser reduzidos a dois: ganância e ambição, formas culturais da expansão do que se convencionou chamar de capitalismo mercantil. (Cunha, 2018, p. 147)

Compunham o cenário de dizimação indígena os micro-organismos, a guerra por escravos indígenas, a contraposição de grupos indígenas distintos em conflitos e até mesmo a fome, uma consequência das guerras, resultando em desestruturação social, em dispersão para regiões de recursos e habitações por outros grupos, fatores desconhecidos pelos indígenas desagregados (Cunha, 2018).

A diferença na repetição



extremos

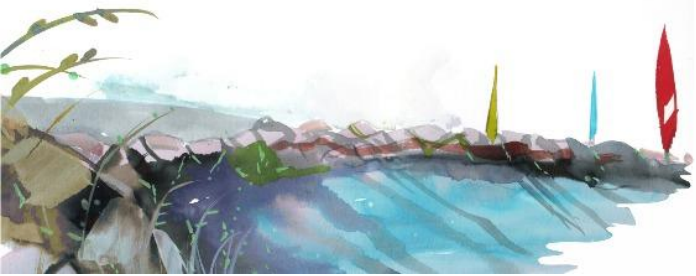
34° Encontro Nacional *anpap* © FURG Rio Grande/RS

À distância, um odor forte se faz presente. A visualidade da obra, estruturada em um grande aro com milhares de velas se entrelaça ao dado sonoro – um ruído incômodo que atesta a perturbação dos avanços tecnológicos que se sobrepõe à natureza. Neste ponto, parece pertinente a menção à formulação do teórico canadense Murray Schafer a propósito dos ruídos que passaram a compor a paisagem sonora no cenário pós-revolução industrial. Som de motores, sons de caráter perturbador dado sua baixa informação, alta redundância e potencial hipnótico (Schafer, 2011). O som da motosserra de *Olvido* (Imagem 3) se compatibiliza com a análise dos sons dos motores de Schafer, sendo repetitivo e corroborado pela visualidade do acúmulo de materiais da própria obra.



Imagem 3. Cildo Meireles, *Olvido*, 1987-1989.
Exposição *Cildo Meireles: Entrevendo*, SESC Pompeia, São Paulo (SP), 2019.
(Foto: Caroline Alciones de Oliveira Leite)

Cabe mencionar o compositor e teórico francês Pierre Schaeffer (1966) a propósito de sua formulação sobre repetições em condições idênticas abrir espaço para a consciência de variações na escuta em um registro de subjetividade. Acessando a consciência, a sua própria subjetividade, o sujeito pode encontrar a diferença na



repetição. A estratégia sonora empregada por Cildo Meireles se compatibiliza com a realidade histórica a que sua obra se refere.

Desde o título, o artista recorre ao sonoro por meio de uma palavra cuja grafia e fonética atravessam os idiomas português e espanhol, além de se configurar como um homófono ao órgão da audição – ouvido / *Olvido*. Convoca-se a percepção da obra pelo sonoro e no não-esquecimento de uma história a ser lembrada para que não se repita. As missões jesuíticas, em seus círculos de suposta proteção desde a fé católica, persistem como ruína assentada sobre milhares de mortes de Guaranis, com a violação da floresta e da cosmogonia indígena.

Ainda que a motosserra se situe, historicamente, em data posterior às missões jesuíticas, sua imagem sonora impositiva de destruição remete à devastação de florestas, derrubada de árvores e de vidas originárias. Em *Olvido*, a insistência do som da motosserra em *loop* atesta que a tecnologia foi e, recorrentemente, ainda é empregada pelo ocidente na imposição de sua cultura a povos ameríndios. Ruídos de destruição e ruínas, no entanto, podem se configurar como índice de memória, de registro daquilo que não deve tornar a se repetir e que, paradoxalmente, segue ecoando por todo o território do que se convencionou chamar de Américas. O ruído de *Olvido* assim como suas imagens visuais e olfativas se estabelecem de forma circular.

A obra de Cildo Meireles recorre à repetição como estratégia para nos lançar em busca da diferença. Assim, parece possível perceber a essência simbólica da repetição, uma vez que é na própria repetição que a diferença pode se instaurar, se fazer compreender. (Deleuze, 2018) Com uma espécie de hipérbole formulada por meio do acúmulo de velas, ossos, notas e ruídos, a obra parece demandar do sujeito uma percepção diferenciada desde a equação desenhada pelo artista e, talvez assim, forçar a presença daquilo que poderes econômicos, espirituais, coloniais pretendiam olvidados. Lembrar de uma realidade que é presente nas vastas extensões do território brasileiro e de outras distintas nações das Américas.



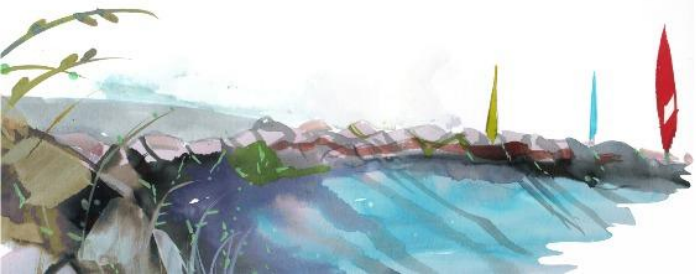
Na perturbação da escuta, do olfato e da visualidade, *Olvido* se impõe à percepção do sujeito, fazendo-o caminhar ao seu redor sem permitir, no entanto, ser atravessada. Por meio do entrelaçamento do olfato, da visualidade e do sonoro, Cildo Meireles cria uma obra repleta de imagens fantasmagóricas de um passado ainda presente, ainda a assombrar dado o absurdo da resultante da equação da soma de poder material com poder espiritual – tragédia como ruína.

Por meio da repetição, Cildo Meireles afirma e reitera questões históricas, convidando o sujeito a uma percepção que envolve a consciência do corpo, provocada pelo odor, pela visualidade e pelo sonoro. Não sendo uma instalação em que se possa adentrar mesmo com suas grandes dimensões, *Olvido* apresenta, circularmente, sua complexidade, levando-nos a caminhar ao seu redor.

Olvido

Com o ar que sustenta a vida, um odor putrefato nos invade. Qualquer tentativa de impedi-lo geraria sensação de falta de ar, seguida pelo ato involuntário de abrir a boca e permitir que o que quer que seja nos invada com maior vazão. Perscrutamos a origem do odor, mapeando o espaço enquanto o estômago contrariado tenta fazer com que encontremos um meio de extinguir o incômodo. A vista alcança um aro extremamente branco no piso do espaço, em seu interior, quase ao seu centro, encontra-se uma tenda. Nos aproximamos do círculo branco, sentindo o odor se intensificar, percebendo que a brancura que avistávamos trata-se de velas, milhares de velas, brancas, apagadas. Nunca foram acesas. Por quem seriam? Para quem? Em nome de quem?

Ao mesmo tempo em que o odor se intensifica, com ele nos acostumamos, como se a impossibilidade de o eliminar nos obrigasse a aceitar a convivência. Chegando ao grande círculo de velas, constatamos que em seu interior há milhares de ossos – fonte do cheiro putrefato que, há muitos passos, já nos invadia e incomodava. Fonte de morte, de restos mortais, esquecidos ali, no interior de um círculo de intenções que



extremos

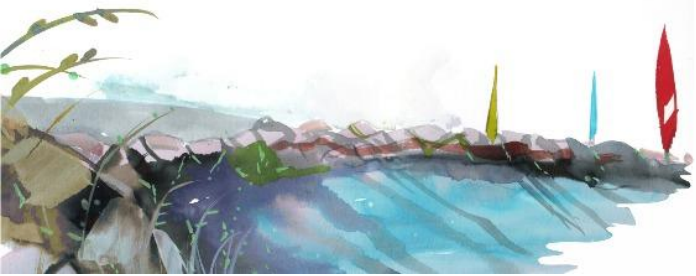
34° Encontro Nacional *anpap*® FURG Rio Grande/RS

não foram acesas. A visualidade de algo tão interno à estrutura corpórea perturba. O odor afirma que há tempo, mas talvez não tanto assim. Ossos. Ossos que nos sustentam, mas que somente se revelam em situações limites, situações do inevitável ou do já terminado. Se a cada um, um tempo, como pode, em um único círculo, haver milhares de tempos sobrepostos, acumulados em resíduos do que um dia foi vida? De quem um dia viveu em liberdade?

Altars podem ser sustentados por velas, por índices de fé, mas a comunicação carece do fogo que transforma, não da cobiça que ceifa vidas. À distância, o branco pode esconder, a vela apagada pode tentar escamotear, milhares de velas podem impedir que se avance ao interior da estrutura circular, podem impedir que adentremos a tenda. Mas no arrodar, há uma opção.

O círculo nos impõe um ritmo, nos faz cirandar sozinhos. Enquanto conjecturamos tantos porquês, enquanto avistamos tantas cédulas forrando a tenda, um som nos envolve, invadindo nossa escuta, tomando conta de nossa percepção de forma tão invasiva e insistente quanto o odor. Como tapar os ouvidos genuinamente? Cancelamentos de ruídos alienam do mundo que não deixa de existir. O oposto de avançar por sobre o ruído e nele encontrar nossos próprios ruídos implica esquecer a vida, desaprender a escutar. É necessário pescar do emaranhado sonoro o que nos toca. O ruído contém todas as possibilidades sonoras, em desnorte, a nos desafiar: decifra-me ou te devoro.

O som da motosserra toca e retoca nossa escuta, insistentemente disparando percepções e memórias vividas e não-vividas, conectando imagens sonoras, olfativas e visuais. Não há visualidade que entregue a motosserra. Porém, sua imagem sonora toca em *loop*, repetindo-se em um sem fim e sem começo, insistindo em nos contar um segredo desvelado, entregue para quem não vira o rosto diante da crueza humana. É inócuo fingir que não se vê, que não se sente o mau cheiro. É inócuo fingir que não se escuta o recado do ruído.



A motosserra demanda a memória: no que se transformaram as vidas que jazem ali? Para onde foi quem não acendeu uma vela sequer? O que o dinheiro não consegue encobrir? Dinheiro de tantas nações? O som se dá em círculos, a base da tenda se abre em círculo, as velas erigiram um círculo ao redor do qual entregamos nossos passos.

Caminhando em círculos, muda muito e não muda nada? O interior da tenda revela uma abertura, em seu interior, hastes de madeira a sustentá-la e carvão – o combustível fossilizado de maior abundância nas entranhas da terra, pronto e disponível à combustão. Uma luz baixa a querer revelar algo daquele interior, onde a corrente gira seus dentes determinados a devorar, a abrir espaço para o gado pastar. Onde o ruído ecoa imagens fantasmagóricas, o *loop* afirma a ruína: olvidar é tomar parte no extermínio da humanidade.

A motosserra insiste em ranger: a morte existe no *Olvido*. Das ruínas, o recado do ruído ressoa: o esquecimento não é uma opção.

Referências

BRENSON, Michael. A Brazilian Explores Loss and Exploitation. *The New York Times*, Nova York, 6 abr.1990, Seção C, Review/Art, p. 31.

CENTRE POMPIDOU. *Magiciens de la Terre*. (Catálogo da exposição). Paris: Editions du Centre Pompidou, 1989.

CUNHA, Manuela Carneiro da. Introdução a uma história indígena. In: PAREDES, Beatriz (Coord.); DAMIANI, Gerson; PEREIRA, Wagner Pinheiro; NOCETTI, María Antonieta Gallart (Org.). *O mundo indígena na América Latina: olhares e perspectivas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2018. p. 139-159.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro; São Paulo: Paz e Terra, 2018.

MARTINHO, Maria Ester. De Nova York. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 14 jan. 1990, Ilustrada, p. E - 5.

MEIRELES, Cildo. *Entrevista concedida à autora no ateliê do artista*. Entrevistadora: Caroline Alciones de Oliveira Leite. Rio de Janeiro: não publicado, 13 fev. 2023.



MEIRELES, Cildo. *Entrevista concedida à autora no ateliê do artista*. Entrevistadora: Caroline Alciones de Oliveira Leite. Rio de Janeiro: não publicado, 14 jan. 2020.

MEIRELES, Cildo. *Entrevista concedida à autora no ateliê do artista*. Entrevistadora: Caroline Alciones de Oliveira Leite. Rio de Janeiro: não publicado, 14 jun. 2019.

MEIRELES, Cildo. Criação de Valor. Entrevistadora: Angélica de Moraes. In: QUEMIN, Alain; FIALHO, Ana Leticia; MORAES, Angélica. (Org.) *O valor da obra de arte*. São Paulo: Metalivros, 2014. p. 100-133.

MORAIS, Frederico. A história como tema. In: *Missões 300 anos: a visão do artista*. (Catálogo de exposição) Prêmio Editorial Ltda.: São Paulo, 1987. p.7-9. [Acervo Memória Lage]

MUSEUM OF MODERN ART. *Projects 21: Cildo Meireles*. (Folder de exposição) New York: The Museum of Modern Art, 1990. 5 p.

PERREAULT, John. *Village Voice*, Nova York, 3 abr. 1990.

PROJETO CULTURAL IOCHPE. *Missões 300 anos: a visão do artista*. (Catálogo de exposição). Prêmio Editorial Ltda.: São Paulo, 1987.

RIBEIRO, Darcy. O enfrentamento dos mundos. In: RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 42-63.

SCHAEFFER, Pierre. *Traité des objets musicaux: essai interdisciplines*. (Nouvelle édition) Paris: Du Seuil, 1966. *E-book*.

SCHAFER, Raymond Murray. *O ouvido pensante*. São Paulo: UNESP, 2011.

SCHMITZ, Pedro Ignácio. Paraquária: uma história de glória e martírio. In: ESCRIVÁ, José María Plaza. *São Miguel das Missões: arte e cultura dos Sete Povos, desenhos de um arquiteto*. São Leopoldo (RS): Editora Unisinos; Porto Alegre (RS): Delphi, 2011.

SMITH, Terry. *Thinking contemporary curating*. New York: Independent Curators International (ICI), 2012.

Notas

¹ Caroline Alciones de Oliveira Leite é Doutora pelo PPGAV-EBA-UFRJ e Mestre pelo PPGCA-UFF. É bacharel e licenciada em Letras Português-Inglês pela UFRJ e bacharel em Produção Cultural pela UFF. Atualmente, integra a equipe da Vice-Presidência Científica da Fundação CECIERJ e realiza Pós-Doutorado no PPGCA-UFF. É representante da ANPAP no Estado do Rio de Janeiro e representante titular do Comitê de História, Teoria e Crítica de Arte da ANPAP. Contato: alcionesdol@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7866-7863>. Lattes ID: <http://lattes.cnpq.br/7868502835796493>. Niterói/RJ, Brasil.

² Registramos nosos agradecimentos a Cildo Meireles pelo apoio substancial à realização desta pesquisa.

³ A exposição *A Visão do Artista* integrou o programa “Missões 300 Anos” do Ministério da Cultura, SPHAN (atual IPHAN) e Governo do Estado do Rio Grande do Sul, tendo recebido recursos, através da Lei 7505, de 2 de julho de 1986 (Lei que dispunha de benefícios fiscais na área de imposto de renda concedidos a operações de caráter cultural ou artístico, antecedendo a criação da Lei Rouanet), da empresa Massey Perkins S.A., que patrocinaram a publicação do catálogo. A obra *Missão/Missões (Como Construir Catedrais)* foi vendida pela Fundação Iochpe à Daros Latinoamerica.