

T ROLNIK, Suely. *Desvio para o inominável*. 2008. [artigo] (8 p.)

## Desvio para o inominável

Suely Rolnik

*As metáforas não têm um valor próprio a oeste de Tordesilhas. Não que eu não goste de metáforas: quero que, algum dia, cada trabalho seja visto não como objeto de elucubrações esterilizadas, mas como marcos, recordações e evocações de conquistas reais e visíveis.*

*Cildo Meireles'*

Tomo a decisão de ir ao encontro do *Desvio para o Vermelho*<sup>ii</sup> no primeiro vôo disponível para Belo Horizonte. Chegando em Inhotim,<sup>iii</sup> dirijo-me diretamente à obra, instalada num espaço especialmente construído para este fim, concebido pelo próprio artista. Neste formato, agrega-se à estrutura uma quarta parede que não existia em suas versões anteriores, o que permite sua separação do espaço externo. Isso não é pouco: livre do burburinho dispersivo das exposições e sem limite de tempo, entro na instalação, tranco a porta e me entrego.

Primeiro ambiente: mobília, eletrodomésticos, tapetes, quadros, mas também pingüins de geladeira, peixinhos de aquário, periquito de gaiola e toda espécie de bibelôs e badulaques a entulhar o espaço – indícios da paixão de consumo turbinada pela modernidade industrial, mesclada com a nostalgia de objetos do cotidiano pré-moderno. Típica sala de uma casa de classe média urbana brasileira nos anos 1960/70 (não fosse um computador). Cenário ordinário de vidas que transcorrem ordinariamente.

Dois elementos, no entanto, destoam deste concentrado de normalidade: um é a cor (tudo é vermelho, em diferentes tons; impossível não vê-lo) o outro, um som (fluxo de água que escorre sem parar: trilha sonora do vídeo da própria instalação que passa em *loop* na televisão; impossível não ouvi-lo). Deixo-me guiar pelo som e prossigo.

Segundo ambiente: numa espécie de entre-dois inespecífico, um espesso líquido vermelho, que parece ter derramado de uma pequena garrafa de vidro caída no chão, alastra-se pelo resto da casa, formando uma poça inteiramente desproporcional ao frasco que a teria contido. Desta vez, deixo-me guiar pela cor que inunda o solo, e sigo adiante.

Terceiro ambiente: a cor se perde num breu; apenas um objeto ao fundo pode ser visto sob um feixe de luz. Uma pia meio caída de cuja torneira jorra um líquido igualmente vermelho, que

respinga por toda sua superfície. Única cena portadora de dramaticidade, ela parece sugerir que uma narrativa aí se oculta, cuja decifração revelaria um suposto sentido da obra. Ledo engano: à medida que se intensifica minha intimidade com o trabalho tal promessa se desfaz.

### **Em busca do Desvio**

O vermelho no primeiro ambiente não foi posto sobre as coisas pela mão do artista, veio com elas.<sup>iv</sup> A cor as constitui a tal ponto que parece delas emanar, contaminando a atmosfera do recinto e de meu próprio corpo: meus olhos, meus ouvidos, minha pele, minha respiração... minha subjetividade. Não por acaso, Cildo chamou este primeiro espaço de *Impregnação*. Aos poucos, vou me perdendo das referências que aqueles objetos me ofereceram logo que ali entrei. No segundo ambiente, a cor parece ter se desprendido das coisas, para apresentar-se enquanto tal: densa vermelhidade que acaba entornando e ocupando todo o recinto. A cor converte-se assim no próprio *Entorno* – nome que Cildo deu a esse ambiente onde já não tenho referência alguma na qual me agarrar. Nada aqui tem lógica: entre a garrafa e o líquido derramado há uma total desproporção; além disso, é impossível encontrar alguma função reconhecível deste espaço no cotidiano de uma residência, onde eu supunha haver entrado. Intensifica-se minha desorientação.

No último ambiente, enfim, a cor se junta com o som que a acompanha desde o início, formando um sentido na torneira aberta no centro da pia: ruído de um fluxo vermelho incessante que nada consegue estancar. O alívio dura pouco; a lógica mambembe que prometia unir estes elementos não se sustenta e se dissolve sob o impacto do breu. Opera-se de fato um *Desvio* – tal como o artista denominou este último recinto e a instalação como um todo.

A cada vez que uma lógica parece tomar corpo, ela se desconstrói no passo seguinte. Um processo que funciona em *loop* como o vídeo que passa na TV do primeiro recinto, no qual a própria instalação retorna eternamente – como nós mesmos jamais teremos repouso enquanto ali estivermos. “O trabalho funciona em círculo”, pontua o próprio Cildo.<sup>v</sup> Com rigorosa precisão temperada de humor sutil, o artista joga com elementos passíveis de reconhecimento (seja do significado, seja na fisicalidade da forma, em sua dimensão extensiva). Enquanto tais elementos prometem a paz, paralelamente o artista nos dá constantes puxadas de tapete que nos deixam sem chão, lançados no caos do campo de forças que se atualizam neste trabalho, sua dimensão intensiva. Este parece constituir um dos elementos essenciais da poética pensante que permeia o *Desvio para o vermelho*.

Mas não pára por aí. Durante a tarde que ali passei, depois de muitas idas e vindas no interior do *Desvio*, começo a sentir a pulsação de um diagrama de forças remotamente familiar e, no entanto,

estranhamente inacessível. Não estará aí anunciado precisamente o *desvio* que se opera nesta obra? Mas nada sei ainda sobre ele. Necessário será aguardar a tempo da decantação.

Passados alguns dias de minha visita, o desassossego ganha as primeiras palavras: esvaimento... desolamento... desalento... prostração... tolhimento... medo... Uma apreensão que não tem fim, absoluta impotência, exaustão. Aos poucos, vai tomando corpo a sensação cotidiana de viver sob ditadura militar no Brasil – exatamente, o período durante o qual as diferentes idéias que levaram Cildo a conceber esta instalação foram decantando e se juntando.<sup>vi</sup> Nada a ver com metáfora da truculência do regime, em sua face visível e representável (interpretação que, segundo Cildo Meireles, de tão repetida já ‘virou calo’<sup>vii</sup>), mas sim com a sensação física de sua atmosfera invisível que tudo *impregna* – diagrama intensivo do regime, mais implacável, porque mais sutil e inapreensível. A impressão é que por baixo ou por trás de uma normalidade patologicamente excessiva que permeia o cotidiano supostamente ordinário daquelas décadas sob terrorismo de Estado está em curso, dia após dia, uma sangria incessante dos fluxos vitais da sociedade brasileira. Está tudo tomado, como o vermelho que toma toda a instalação.

Cores, como se sabe, são campos de forças que afetam nossos corpos. O vermelho é a cor que tem a onda de menor frequência e de maior comprimento de todo espectro. Tais qualidades a fazem pouco desviar ao deslocar-se no espaço e lhe dão a capacidade de atrair as demais cores, impondo-se sobre elas. De fato, o vermelho nesta instalação se sobrepõe à singularidade das coisas e as uniformiza. Esta experiência física do trabalho atualiza em meu corpo a marca sensível da onipotência do poderio militar sobre as subjetividades, o qual homogeneiza tudo sob o impacto do terror, refreando o movimento vital (entendido, aqui, como potência de criação, diferenciação, desvio). Não há um só espaço que escape à sua onipresença – casa, escola, local de trabalho, rua, ponte, praça, bar, restaurante, loja, hospital, transporte público... o próprio ar. Arco de tensão estendido até o limite, nervos eriçados, estado de alerta permanente; impossibilidade absoluta de repouso, mas também de desvio do deslocamento no espaço/tempo.

Não é óbvio conectar-se com estas sensações e combater sua denegação de modo a superá-la; menos ainda atualizar tais sensações, seja plasticamente, seja em outra linguagem qualquer: verbal, cinematográfica, musical ou mesmo existencial. E, no entanto, esta é a condição para a reapropriação e a ativação do fluxo vital esvaído (ou, no melhor dos casos, estancado). Se vale efetivamente a pena qualquer esforço artístico nesta direção, assim como o de se deixar contagiar por suas criações, certamente não é para permanecer na memória do trauma, substancializá-la e historicizá-la, glorificando-se na posição de vítima. Pelo contrário, tal esforço é válido porque constitui por si só um modo de reativar e reinscrever no presente o que estava lá antes do trauma e que, por conta dele, se havia exaurido – uma “conquista real e visível”, que supera seus efeitos tóxicos inscritos na memória do corpo. Nesta instalação, Cildo consegue materializar tal desvio

para o inominável, atualizado aqui “como marcos, evocações” desta conquista. Se nos entregamos, o desvio pode fazer-se igualmente em nossa própria subjetividade.

### Política & poética

As idéias de Cildo Meireles que desembocaram nesta instalação vários anos depois situam-se no contexto do movimento de crítica institucional que se desenvolve na arte ao longo dos anos 1960 e 70. Este se caracteriza pela problematização do poder do ‘sistema da arte’ na determinação do trabalho como principal eixo de investigação das práticas artísticas. Se, em geral, os elementos viesados vão dos espaços destinados às obras às categorias a partir das quais a história ‘oficial’ da arte as qualifica, passando pelos meios empregados e os gêneros reconhecidos, já na América do Sul, agrega-se a dimensão política como um elemento central do território institucional da arte a ser problematizado, na maioria dos países do continente naquelas décadas. A especificidade de tais práticas é apontada pela História da arte ao agrupá-las sob a categoria de ‘arte conceitual política’ e/ou ‘ideológica’. Porém, isto não quer dizer – como supõe equivocadamente ‘esta’ história – que o artista tenha se convertido em militante a veicular conteúdos ideológicos. O que o faz incorporar a dimensão política à sua investigação poética é o fato dele viver a experiência da opressão na medula de sua atividade criadora. A manifestação mais óbvia deste constrangimento é a censura aos produtos do processo de criação. No entanto, bem mais sutil e nefasta é sua impalpável presença como inibidora da própria emergência deste processo – ameaça que paira no ar pelo trauma inexorável da experiência do terror. Um aspecto nodal das tensões sensíveis que mobilizam a necessidade de criar de modo a ganharem corpo numa obra.

O « núcleo básico » do trabalho de Cildo, segundo ele mesmo, « é uma investigação do espaço, em todo os seus aspectos: físico, geométrico, histórico, psicológico, topológico e antropológico »<sup>viii</sup>, aos quais agrega-se, certamente, o aspecto político. Trata-se portanto de uma ação artística que se insere na transversalidade de que se compõe o território da arte, revolvendo muitas de suas camadas. É o caso de *Desvio para o Vermelho*, onde a experiência onipresente e difusa da opressão torna-se visível e/ou audível num meio em que a brutalidade do terrorismo de Estado tem por efeito a cegueira, a surdez e a mudez voluntárias, por uma questão de sobrevivência.<sup>ix</sup>

Neste contexto, estão dadas as condições para superar a cisão entre micro e macropolítica que se reproduz na cisão entre as figuras clássicas do artista e do militante.<sup>x</sup> Um composto destes dois tipos de ação sobre a realidade parece esboçar-se nas propostas artísticas deste período na América Latina. É isso o que a História (oficial) da arte não terá alcançado. Antes de considerar as implicações deste lapso, é necessário perguntar-se o que diferencia exatamente ações micro e

macropolíticas e porque importa sua integração.

Começemos por assinalar o que elas têm em comum: ambas têm como ponto de partida a urgência de enfrentar as tensões da vida humana nos lugares em que sua dinâmica se encontra interrompida ou esmaecida. Também ambas têm como alvo a liberação do movimento vital de suas obstruções, o que faz delas atividades essenciais para a 'saúde' de uma sociedade – isto é, a afirmação do potencial inventivo de mudança, quando a vida assim o exige como condição de sua pulsação. Entretanto são distintas as ordens de tensões que cada uma enfrenta, assim como as operações de seu enfrentamento e as faculdades subjetivas que elas envolvem.

Do lado da macropolítica, estamos diante das tensões dos conflitos na cartografia do real visível e dizível. Conflitos de classe, de raça, de religião, de gênero, etc, – efeitos da distribuição desigual de lugares estabelecidos num dado contexto social. É o plano das estratificações que delimitam sujeitos e objetos, bem como as relações entre eles e suas respectivas representações. Já do lado da micropolítica, estamos diante das tensões entre este plano e aquilo que se anuncia no diagrama do real sensível, invisível e indizível (plano dos fluxos, intensidades, sensações e devires).

O primeiro tipo de tensão é acessado, sobretudo, pela percepção e o segundo, pela sensação. A primeira aborda a alteridade do mundo como mapa de formas, sobre as quais projetamos representações, atribuindo-lhes sentido; a segunda, como campo de forças que afetam nossos sentidos em sua capacidade de ressonância. O paradoxo irreduzível entre estas duas capacidades do sensível provoca colapsos de sentido e nos força a pensar/criar.

A figura clássica do artista costuma estar mais do lado da ação micropolítica e a do militante do lado da macropolítica. É esta separação que começa a dissolver-se na América Latina nos anos 1960/70. Agora sim, podemos responder à pergunta relativa aos danos causados pelo mal entendido da História da arte em sua interpretação deste tipo específico de prática.

### **Arte conceitual ideológica?**

Já de saída, a história oficial não foi feliz ao qualificar tais propostas de 'conceituais'; melhor teria sido designá-las por outro nome para diferenciá-las das ações artísticas assim categorizadas, principalmente nos EUA e na Europa Ocidental. Porém, bem mais grave é ter qualificado tal conceitualismo de 'ideológico' ou 'político', como ficou estabelecido em certas correntes (não por acaso por autores dos Estados Unidos e da Europa Ocidental que, portanto, não viveram esta experiência). É que se, de fato, encontramos nestas propostas um germe de integração entre política e poética, vivenciado e atualizado em ações artísticas, mas todavia impossível de nomear,

chamá-lo de 'ideológico' ou 'político' é um modo de negar o estado de estranhamento que esta experiência radicalmente nova produz em nossa subjetividade. A operação é simples: se o que aí experimentamos não é reconhecível na arte, então para nos proteger do incômodo ruído, o categorizamos na política e tudo permanece no mesmo lugar. O abismo entre micro e macropolítico se mantém; aborta-se o processo de sua fusão e, portanto, aquilo que está por vir (na melhor das hipóteses, o germe permanece incubado). Ora, o estado de estranhamento constitui uma experiência crucial porque, como anteriormente sugerido, ele é o sintoma das forças da alteridade que reverberam em nosso corpo, colocando em crise a cartografia vigente e nos levando a criar. Ignorá-lo implica, portanto, o bloqueio da potência questionadora que caracteriza fundamentalmente a ação artística.

As intervenções artísticas que preservam a força política que lhes é própria seriam aquelas que se fazem a partir do modo como as tensões do regime vigente afetam o corpo do artista e é esta qualidade de relação com o presente que tais ações podem convocar em seus 'perceptores'.<sup>xi</sup> O rigor formal da obra em sua fisicalidade torna-se, aqui, indissociável de seu rigor enquanto atualização da sensação que tensiona, tal como vivida no corpo. E quanto mais precisa a forma, mais pulsante sua qualidade intensiva e maior seu poder de inserir-se no entorno, introduzindo novas políticas de subjetivação, novas configurações do inconsciente no campo social, em ruptura com as referências dominantes.

O que este tipo de prática pode suscitar não é simplesmente a consciência daquilo que tensiona (no caso, a opressão avassaladora), sua face visível, representacional, mas sim a experiência deste estado de coisas no próprio corpo, sua face invisível, inconsciente, a qual intervém no processo de subjetivação lá onde este se torna cativo e se despotencializa. Diante desta experiência, tende a ser mais difícil ignorar o mal-estar que a cartografia em curso nos provoca.

O que se ganha é uma maior precisão de foco, o qual em compensação se turba quando o enfrentamento de tudo que diz respeito à vida social se reduz exclusivamente à macropolítica, fazendo dos artistas que atuam neste terreno meros cenógrafos, designers gráficos e/ou publicitários do ativismo – o que, sem dúvida, caracterizou um certo tipo de prática naquelas mesmas décadas, as quais poderiam efetivamente ser qualificadas como 'políticas' e/ou 'ideológicas'.<sup>xii</sup> Aqui encontra-se, a meu ver, a chave da gravidade do lapso infeliz da História da Arte ao ter generalizado tal qualificação para o conjunto das ações artísticas propostas nos anos 1960/70 latino-americanos, perdendo com isto a essência de sua singularidade, seu desvio irreversível.

A obra de Cildo é certamente uma das mais contundentes manifestações deste tipo de prática. Seu vigor não está no conteúdo representacional a partir de uma referência externa à sua poética

(ideológica ou outra). Este tipo de interpretação baseia-se em falsas pistas, colocadas ali pelo artista com função anedótica: face ao irremediavelmente implausível, cria-se uma articulação imaginária aparentemente plausível. São pistas que despistam.<sup>xiii</sup>

Se o equívoco aqui começa na própria idéia de que estaríamos no terreno dos símbolos, metáforas e narrativas, o vigor deste trabalho tampouco se encontra na fisicalidade da forma em si mesma, supostamente autônoma, separada da experiência do mundo. Em ambas interpretações – “elucubrações esterilizadas”, como as qualificaria Cildo – o corpo de quem interpreta está ausente em sua vulnerabilidade às forças do mundo e, portanto, da obra; o mundo está ausente em sua potência de afetar aquele corpo. Em suma, é a própria obra que está ausente enquanto potência de contágio de quem a interpreta, seu poder de interferência no estado de coisas.

A contrapelo de tais ‘ausências’, o vigor de *Desvio para o vermelho* encontra-se no conteúdo intensivo de um concentrado de forças do mundo tal como atinge o corpo do artista e, indissociavelmente, na forma extensiva de sua atualização na obra – daí seu estatuto de ‘acontecimento’. Se há política aqui e se há poética, elas são absolutamente inseparáveis na formação precisa de um só e mesmo gesto e no diagrama intensivo de sua potência deflagradora. É por isso que o trabalho de Cildo tem o poder de manter nossos corpos despertos. Só depende de nosso desejo.

*Suely Rolnik*  
*São Paulo, maio de 2008*

---

**Fonte:**

ARTIGO Publicado em diversas fontes. E em "Desvío hacia lo innombrable". In: Nelly Richard (Edit.) Trienal de Chile – El arte en dialogo y tensión con las transformaciones sociales e culturales del mundo contemporáneo. Chile: Fundación Trienal de Chile, 2010. PP. 179 – 187 ISBN: 9789568926007.

<sup>i</sup> “Artist’s Writings”. In *Cildo Meireles*. Londres: Phaidon Press Limited, 1999. P. ????. Tradução para o português: “Textos do artista” in *Cildo Meireles*. São Paulo: Cosac & Naify Edições Ltda. P. 106. Originalmente publicado no catálogo *Information*, Kynaston McShine (Edit), Nova York: The Museum of Modern, 1971; e no Brasil, em *Cildo Meireles*, coleção Arte Brasileira Contemporânea. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

<sup>ii</sup> *Desvio para o vermelho* resulta de um longo processo que se inicia em 1967, com duas idéias que surgem paralelamente aos primeiros projetos e maquetes dos *Espaços Virtuais: Cantos*, que Cildo Meireles desenvolvia naquele momento. A primeira consistia em imaginar uma pessoa que, por uma razão qualquer (que não vem ao caso), resolvesse acumular o maior número possível de objetos funcionais e decorativos de diferentes tonalidades de uma determinada cor num só espaço; espécie de colecionador de uma mesma cor (na época, o artista pensou no azul). A segunda consistia em estabelecer planos virtuais a partir de um corte em objetos e móveis dispostos normalmente num dos cômodos de uma casa qualquer. Tais idéias tinham uma certa conexão entre si, mas não sendo este o objeto de sua investigação na época, elas permaneceram em germe até 1981. Por ocasião da XVI Bienal de São Paulo, elas reaparecem em função do convite de um museu no Texas para criar um trabalho novo em grande escala a partir de *La Bruja*, exposta na Bienal. As anotações das duas idéias de 1967 juntaram-se então a duas outras, pensadas entre 1978 e 1980, quando o artista acabava de voltar ao Brasil. A primeira consistia numa minúscula garrafa da qual sairia um líquido azul em grande quantidade, formando uma mancha totalmente desproporcional; a segunda, numa pia transparente oblíqua, de cuja torneira escorreria um fluxo de água vertical. A exposição acabou não acontecendo, mas já aí Cildo chamou a primeira peça (a dos objetos de uma só cor) de *Impregnação*; a partir de falsas lógicas, esta se articulava com as demais para formar uma só instalação e o azul seria substituído pelo vermelho. O trabalho só veio a ser montado pela primeira vez em 1984, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (informações obtidas em conversa telefônica sobre esta obra com o artista em abril de 2008).

<sup>iii</sup> INHOTIIM - centro de arte contemporânea. Brumadinho, Minas Gerais, Brasil.

<sup>iv</sup> Todos os objetos selecionados por Cildo são originalmente vermelhos.

<sup>v</sup> Este comentário teve lugar na mesma conversa telefônica, no momento em que Cildo mencionava que articulava os três projetos com falsas lógicas. Ele então deu alguns exemplos deste tipo de lógica. “A mancha do segundo traz uma explicação plausível – no caso, literal – para o vermelho da primeira. Ao mesmo tempo, a mancha introduz um outro aspecto: a questão do horizonte perfeito que resulta da superfície do líquido em repouso. De posse desse horizonte, você se encaminha para a terceira e última parte, o desvio propriamente dito, que desmonta a anterior, porque torna duvidável que você se encontra numa superfície plana. No entanto, no final, o vermelho se reintroduz e se junta com o início. O trabalho funciona em círculo.”

<sup>vi</sup> O tempo de decantação das idéias que tomam corpo no *Desvio para o Vermelho*, é também o tempo de decantação da possibilidade de dar corpo para as sensações mobilizadas pela experiência traumática do Terrorismo de Estado e, a partir daí, encontrar estratégias para reativar o movimento vital interrompido pelo trauma. Se 1967, quando surgem as duas primeiras idéias, é o ano anterior ao AI5 (momento em que o poder da ditadura torna-se absoluto), o período entre 1978 e 80, quando Cildo concebe as duas outras idéias, coincide com a volta do artista para o Brasil de seu ‘exílio voluntário’ (decisão que se toma habitualmente num momento em que o trauma esteja suficientemente elaborado para que se possa conviver com o intolerável, sem que seus efeitos sejam devastadores). Já 1982, quando a instalação é concebida (embora só tenha sido exposta em 1984) é o ano de um intenso processo coletivo de reativação da democracia, bem como da força poética na sociedade brasileira, o que autoriza e sustenta a reativação da vitalidade de cada um. Em conversa sobre este trabalho, Cildo refere-se ao viés político que permeia a obra como sendo inconsciente. Poderíamos dizer que são igualmente inconscientes ambos processos de decantação acima referidos, bem como a temporalidade própria a cada um deles.

<sup>vii</sup> Conversa telefônica anteriormente referida.

<sup>viii</sup> Cildo Meireles, “Artist’s Writings”. In *Cildo Meireles*. Op. cit. P: ????. Tradução brasileira: “Textos do artista”. In *Cildo Meireles*. Op. cit. P: 118.

<sup>ix</sup> Talvez não seja mera coincidência o fato de que, entre os bibelôs da sala vermelha do *Desvio*, estejam os ‘três macacos da sabedoria’, tapando cada um deles, respectivamente, os olhos, os ouvidos e a boca.

<sup>x</sup> Tal cisão se encontra na base do conflito que caracterizou a conturbada relação de amor e ódio entre movimentos artísticos e movimentos políticos ao longo do século XX, responsável por muitas das frustrações de tentativas coletivas de mudança.

<sup>xi</sup> O termo ‘perceptor’ é uma sugestão do artista paulista Rubens Mano, para designar o papel de quem se envolve com este tipo de proposta artística, cuja realização depende dos efeitos da mesma em sua subjetividade. Noções como receptor, espectador, participante, usuário, etc, tornam-se inadequadas para descrever este tipo de relação com o trabalho de arte.

<sup>xii</sup> O próprio Cildo insiste nesta diferença, por exemplo quando escreve: “Tinha problemas com a arte política em que a ênfase era no discurso e o trabalho ficava parecendo propaganda”. (“Artist’s Writings”. In *Cildo Meireles*. Op. cit. P: 136. Tradução brasileira: “Textos do artista”. In *Cildo Meireles*. Op. cit. P: 136). Ou quando diz (na conversa telefônica acima mencionada) que ao pedir para os artistas trabalhos para a sala da *Impregnação*, em sua primeira versão, Raymundo Colares lhe trouxe um *botton* com a imagem de Che Guevara. Único objeto branco colocado na cristaleira, ele se destacava dos demais não só pela cor, mas também por sua referência a uma representação externa, simbolizando a resistência política em sua dimensão extensiva, o qual contrasta com o estatuto do político em sua dimensão intensiva integrada à poética deste trabalho, na qual reside sua potência problematizadora do entorno.

<sup>xiii</sup> A escolha do vermelho, ao invés do azul pensado inicialmente, pode ser igualmente entendida como estratégia poética da “pista que despista”. Segundo comentário do próprio Cildo Meireles (na conversa acima mencionada), o vermelho é a cor mais carregada de simbolismos, a que permite o maior número de associações possíveis (não só a violência e o sangue – aqui tomados como exemplo de metáfora à qual se pretende associar este trabalho e nela o



aprimorar – mas também a menstruação, o amor, a paixão, a cólera, a fúria, etc.). A proliferação de sentidos desnatura cada um deles, desestabilizando o próprio recurso à metáfora na interpretação da obra.