

DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil

**Um andarilho chamado Cildo:
A trajetória artística de Cildo Meireles**

Aluna: Ingrid Marie de Moraes

Orientador: Prof. José Thomaz Brum

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA
DO RIO DE JANEIRO



Ingrid Marie de Moraes

**Um andarilho chamado Cildo:
A trajetória artística de Cildo Meireles**

Monografia apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em História Social da
Cultura da PUC-Rio como requisito parcial
para obtenção do título de Especialista em
História da Arte e Arquitetura no Brasil

Orientador: Prof. José Thomaz Brum

Rio de Janeiro
Maio de 2016

Ao Criador,
porque dele, e por meio dele,
e para ele são todas as coisas.

Agradecimentos

Agradeço a Deus, meu maior motivador, e a todos que me ajudaram na elaboração deste trabalho.

À minha família e amigos, pelo apoio constante.

Ao professor José Thomaz Brum, que me orientou com paciência, eficiência e dedicação nos últimos meses

À Anair Oliveira, que me auxiliou na interlocução com a universidade durante o curso de especialização.

A Cildo Meireles, que gentilmente concedeu-me uma entrevista que foi fundamental para o desenvolvimento desta pesquisa.

À Galeria Luisa Strina, que possibilitou o contato com o artista

À Flávia Monteiro e Verônica Burguer, por toda a colaboração.

Resumo

Esta monografia pretende ser um estudo introdutório à obra de Cildo Meireles. Apesar de frequentemente reconhecido como artista conceitual e engajado, Meireles recusa qualquer rótulo que o vincule a um estilo específico e a comportamentos sistemáticos. Defende que cada trabalho de arte deve possuir uma solução plástica singular. Sua produção, iniciada na década de 60, de fato é muito plural, abrangendo de desenhos a instalações e outras propostas multissensoriais. Comparamos, por esse motivo, a trajetória que ele julga traçar à trajetória de um andarilho: um indivíduo que se locomove livremente em um amplo território sem jamais possuir morada fixa. Interessa a nós mensurar até que ponto esse artista se aproxima e/ou se distancia de sua pretensão de estabelecer uma obra livre de estilos e metodologias.

Palavras-chave:

Cildo Meireles. Arte Contemporânea. Arte Conceitual. Arte Engajada.

Abstract

This monograph is intended as an introductory study to the work of Cildo Meireles. Although often recognized as conceptual and political artist, Meireles disclaims any label that binds him to a specific style and to systematic behaviors. He argues that every work of art must have an unique plastic solution. His production, that started in the 60s, is in fact very plural, comprising from drawings to installations and other multisensory proposals. Therefore, we compare the path that he believes to follow to the path of a rover: an individual who moves around freely in a vast territory without ever having a fixed abode. Interest to us measure to what extent this artist approaches and / or distance himself of his intention to establish a work free of styles and methodologies.

Key-Words:

Cildo Meireles. Contemporary Art. Conceptual Art. Political Art.

Sumário

1. Introdução	10
2. Primeiros Passos (1963-1968)	16
3. Desvendando novos territórios (1968-1973)	22
4. E a caminhada segue (1973-)	32
5. Considerações finais	42
6. Referências	44
7. Figuras	49
8. Apêndice: Bifurcações de Bifurcações de Bifurcações	68

Lista de Figuras

Figura 1 - Aspecto da exposição <i>África Negra</i> .	49
Figura 2 - Cildo Meireles. <i>Sem título</i> (1964)	49
Figura 3 - Cildo Meireles. <i>Sem título</i> (1965).	50
Figura 4 - Cildo Meireles. <i>Sem título</i> (1965)	50
Figura 5 - Piet Mondrian. <i>Árvore vermelha</i> (1908-09)	51
Figura 6 - Piet Mondrian. <i>Árvore cinza</i> (1911)	51
Figura 7 - Piet Mondrian. <i>Árvores floridas</i> (1912)	51
Figura 8 - Cildo Meireles. <i>Cruzamentos</i> (1968)	52
Figura 9 - Cildo Meireles. <i>Parada de ônibus</i> (1968)	52
Figura 10 - Cildo Meireles. <i>Espaços virtuais cantos</i> , projeto (1967-68)	53
Figura 11 - Cildo Meireles. <i>Espaços virtuais cantos</i> (1967-68)	53
Figura 12 - Cildo Meireles. <i>Volumes Virtuais</i> , projeto (1968-1969)	54
Figura 13 - Cildo Meireles. <i>Volumes virtuais</i> (1967-2015)	54
Figura 14 - Cildo Meireles. <i>Volumes virtuais</i> (1967-2015)	54
Figura 15 - Cildo Meireles. <i>Ocupações</i> , projeto (1968-1969)	55
Figura 16 - Cildo Meireles. <i>Ocupações</i> (1968-9/2004).	55
Figura 17-Cildo Meireles. <i>Arte física: caixas de Brasília/Clareira</i> (1969)	56
Figura 18 - Cildo Meireles. <i>Estudo para tempo</i> (1969)	56
Figura 19 - Cildo Meireles. <i>Estudo para área (espaço)</i> (1969)	57
Figura 20 - Cildo Meireles. <i>Estudo para tempo / espaço</i> (1969)	57
Figura 21 - Cildo Meireles. <i>Mutações Geográficas: Cordões/ 30 km de linha estendido</i> (1969)	58
Figura 22 - Cildo Meireles. <i>Mutações Geográficas: Fronteira Rio-São Paulo</i> (1969)	58
Figura 23 - Cildo Meireles. <i>Tiradentes: totem-monumento ao preso político</i> (1970)	59
Figura 24 - Cildo Meireles. <i>Inserções em circuitos ideológicos: projeto Coca-Cola</i> (1970)	59
Figura 25 - Cildo Meireles. <i>Inserções em circuitos ideológicos: projeto cédula</i> (1970)	60

Figura 26 - Cildo Meireles. <i>Inserções em circuitos ideológicos: projeto cédula</i> (1970)	60
Figura 27 - Cildo Meireles. <i>Inserções em circuitos antropológicos: token</i> (1971)	60
Figura 28 - Cildo Meireles. <i>Eureka/Blinhotland</i> (1970-75)	61
Figura 29 - Cildo Meireles. <i>Eureka/Blinhotland</i> , detalhe (1970-75)	61
Figura 30 - Cildo Meireles. <i>Sal sem carne</i> (1975)	61
Figura 31 - Cildo Meireles. <i>Sem título</i> (1973)	62
Figura 32 - Cildo Meireles. <i>Sem título</i> , série Brasília (1976)	62
Figura 33 - Cildo Meireles. <i>Sem título</i> (1976)	62
Figura 34 - Cildo Meireles. <i>O Sermão da Montanha: Fiat Lux</i> (1973-1979)	63
Figura 35 - Cildo Meireles. <i>Estojo de geometria (Neutralização por oposição e/ou por adição)</i> (1977-1979)	63
Figura 36 - Cildo Meireles. <i>Missão/Missões (Como construir catedrais)</i> (1987)	64
Figura 37 - Cildo Meireles. <i>Olvido</i> (1987-1989)	64
Figura 38 - Cildo Meireles. <i>Desvio para o vermelho I: Impregnação</i> (1967-1984)	65
Figura 39 - Cildo Meireles. <i>Desvio para o vermelho II: Entorno</i> (1967-1984)	65
Figura 40 - Cildo Meireles. <i>Desvio para o vermelho III: Desvio</i> (1967-84)	65
Figura 41 - Cildo Meireles. <i>Malhas da Liberdade</i> , versão I (1976)	66
Figura 42 - Cildo Meireles. <i>Malhas da Liberdade</i> , versão III (1977)	66
Figura 43 - Cildo Meireles. <i>Volátil</i> (1980-94)	67
Figura 44 - Cildo Meireles. <i>Mutações Geográficas: Fronteira Vertical</i> , projeto (1969-1998)	67
Figura 45 - Cildo Meireles. <i>Mutações geográficas: Fronteira vertical</i> (1969-2015)	67

“Gosto de perambular pela liberdade
que as artes plásticas permitem.”
(Cildo Meireles)

1 Introdução

“Desenhista, escultor, artista conceitual e engajado” – todas essas expressões – algumas supostamente contraditórias entre si – são utilizadas para referir-se a Cildo Meireles. O seu nome, entre os de outros brasileiros, talvez seja o mais considerado e respeitado no contemporâneo cenário da arte internacional.

A produção de Meireles é pluralíssima, e o intervalo de anos em que está compreendida já abrange um período superior a meio século. Iniciada na década de 1960, sua obra vem a consolidar-se na década seguinte, quando, no Brasil, uma geração de jovens artistas executa trabalhos politizados e de natureza experimental. É o período do Regime Militar Brasileiro e do conseqüente cerceamento dos meios culturais no país.

O artista cria desenhos, *inserções*¹, objetos, sonoplastias, vídeos e outras propostas audiovisuais ou multisensoriais, como rituais, fogueiras, experiências circenses, instalações, interferências ambientais por ele chamadas de *arte física*², entre outras realizações. Ele, um curioso voraz, é apaixonado por Literatura bem como por Física, Matemática e Geografia. Olha com igual interesse para sonhos, narrativas míticas, fatos históricos ou mesmo ocorrências aparentemente banais, como “moleques” vendendo picolés na rodoviária³, camelôs, livros abertos na rua⁴. Suas referências, apesar de diversas, partem de uma mesma premissa: “o trabalho ideal deve ter um grande coeficiente de informação nova dentro da forma mais

¹ Meireles tem a intenção de que as *inserções* sejam o “inverso dos *readymades*” de Duchamp – ideia que será desenvolvida no capítulo 3 do presente trabalho. In: COUTINHO, Wilson. *O metro do experimentalista*. Entrevista com o artista. Publicada originalmente em 30 mar. 1995. In: CILDO Meireles. Rio de Janeiro: Azougue, 2009. p. 90.

² *Arte física* é um termo proposto pelo artista para definir ações ou peças executadas por meio “de um esforço físico, de uma performance” – cordas para cercar grupos ou descrever um trajeto territorial etc. Informação extraída de entrevista concedida à autora em 4 de novembro de 2015.

³ MEIRELES apud CYPRIANO. In: _____. “Cildo Meireles distribui picolés em Kassel”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, Ilustrada, 25 maio 2002. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2505200221.htm>>. Acesso em 23 fev. 2016.

⁴ TEJO, Cristina. *A arte tem que seduzir*. Entrevista com o artista. Publicada originalmente em 2002. In: CILDO, 2009, p.189.

redundante, isto é, mais coletivamente possuída”.⁵ A fim de traduzir suas ideias para soluções artísticas simples, acessíveis ao grande público, Cildo privilegia aquilo que é vivenciado por um número considerável de pessoas, problemas que supõe ser universais

A totalidade de sua obra torna-se, então, um amálgama de coisas múltiplas a que ele dedica tempo para depurar e clarificar. No decurso dessa atividade, a princípio, não há regras, metodologias, nem temas constantes ou soluções recorrentes. Isso porque Meireles aspira à possibilidade “de criar para cada nova ideia [...] uma nova linguagem para expressá-la”.⁶ Em outras palavras, produzir, sempre que estiver ao seu alcance, configurações plásticas singulares.

Eu trabalho basicamente como eu sempre trabalhei, ou seja, na verdade você fica caçando relâmpagos. [...] É o primeiro momento de qualquer fato que te desperte a atenção, te emocione, te intrigue, que é indefinido, que não tem contornos, quer dizer, volta e meia você está se deparando com essa situação. Eu procuro sempre tomar notas que me possibilitem depois retornar e tentar ir detalhando, aprofundando, tentando encaminhar a coisa para uma formalização. Eu não consigo me inserir em um método. Agora, acho que cada peça tem uma espécie de biografia, tem uma origem, mais ou menos o que foi que deflagrou.⁷

Ao analisar individualmente seus trabalhos, é possível encontrar pontos de contato com o expressionismo⁸, a arte conceitual⁹, o minimalismo¹⁰, a *land art*¹¹ e, talvez, estabelecer relações ainda com outros movimentos. O artista, reconhece esses nexos, mas recusa qualquer rótulo que o vincule a um estilo específico.¹²

⁵ FONSECA, Elias Fajardo. *O Sermão da Montanha de Cildo Meireles*. Entrevista com o artista. Publicada originalmente em 25 abr. 1979. In: CILDO, 2009, p.76.

⁶ Antonio Manuel. *Ondas do Corpo*. Entrevista com o artista. Publicada originalmente em 1978. In: CILDO, 2009, p.71.

⁷ MONACHESI, Juliana. “Artista carioca defende que a arte deve seduzir”. Entrevista com o artista. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 22 dez. 2002. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u29608.shtml>>. Acesso em: 1 jul. 2015.

⁸ Fala de vídeo presente na revista digital *Celeuma*. In: RIVETTI, Lara. “Cildo Meireles”. O Trabalho da arte. *Celeuma*, São Paulo, nº 3, dez. 2013. Disponível em: <<http://www.mariantonia.prceu.usp.br/celeuma/?q=revista/3/o-trabalho-da-arte/cildo-meireles>>. Acesso em: 15 fev. 2016.

⁹ MOSQUERA, Gerardo. “Gerardo Mosquera conversa com Cildo Meireles”. Entrevista. In: CAMERON, D.; MOSQUERA, G.; HERKENHOFF, P. *Cildo Meireles*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000. p.27-28.

¹⁰ ENGUITA, Nuria. *Lugares de divagação*. Entrevista com o artista. Publicada originalmente em 1995. In: CILDO, 2009, p. 120.

¹¹ FRAGA, Marina; URANO, Pedro. “Carbono entrevista Cildo Meireles”. *Revista Carbono*, Lupa, ed. nº 4, set. 2013. Disponível em: <<http://revistacarbono.com/artigos/04carbono-entrevista-cildo-meireles/>>. Acesso em: 12 set. 2015.

¹² TEJO, Cristina. *A arte tem que seduzir*. Entrevista com o artista. Publicada originalmente em 2002. In: CILDO, 2009, p.188-189.

Não obstante sua declarada rejeição a todo tipo de *modus operandi*, as abordagens política e conceitual são frequentemente apontadas como constantes em seu trabalho. Provavelmente o fato de sua obra haver ganhado projeção a partir do final da década de 1960 e início de 1970 – momento em que a perseguição política se intensificara devido a instauração do AI-5 –, contribua para que essa percepção se estabeleça. No entanto, ele a refuta, não aceitando que lhe cobrem essa forma de comportamento sistemático:

É um velho hábito cobrar do artista um estilo, hábito do qual nem mesmo a vanguarda conseguiu escapar. Eu, por exemplo, não me considero um artista conceitual, ou “pobre”¹³ e coisas do gênero. Vejo aí um comodismo de análise, ou melhor, falta de vontade de análise. [...] Cobrar da vanguarda um procedimento comezinhoamente político me parece outra deformação. [...] Apesar de ter realizado trabalhos viscerais e políticos, não aceito que me cobrem um comportamento sistematicamente político. Acho uma imposição reacionária e fascista querer impor ao artista um estilo.¹⁴

Reside, nessa atitude, o desejo de abolir o estilo, uma segunda premissa para a obra de Cildo Meireles a que ele mesmo se refere como “nebulosidade”¹⁵. Entende que sua produção não possui um caminho pré-determinado por comportamentos ou padrões de nenhuma natureza. A solução de cada um de seus trabalhos, pelo contrário, se faria ao longo do processo de sua realização.

Apesar de sempre definir muito bem os nomes de meus trabalhos, a nebulosidade tem sido uma das premissas de meu trabalho. Nebulosidade no sentido de que o trabalho pressupõe um caminho cujo fim não sabemos. Acho que uma das preocupações essenciais da arte corresponde à sina do garimpeiro, que se define como alguém que vive de procurar o que não perdeu.¹⁶

Unindo, então, as duas premissas aqui citadas, constatamos: com a sua obra, Meireles deseja fazer uso de uma linguagem, digamos, bem definida – constituída de elementos que considera conhecidos de seus interlocutores, a casa, o dinheiro, a garrafa de Coca-Cola etc. Mas acredita realizar uma trajetória artística indefinível – um caminho a que não se pode atribuir qualificações generalizadoras.

¹³ Concernente à arte *poverta* – movimento que teve origem na Itália, na década de 1960, no qual utilizava-se materiais simples e não convencionais (madeira, trapos, cordas, terra etc.).

¹⁴ MORAIS, Frederico. *O artista como garimpeiro vive de procurar o que perdeu*. Entrevista com o artista. Publicada originalmente em 16 mar.1977. In: CILDO, 2009, p. 48.

¹⁵ *Ibid.* p. 49.

¹⁶ *Ibid.* p. 49-50.

Nessa perspectiva, a trajetória que ele julga traçar assemelha-se a de um andarilho¹⁷. Andarilho é aquele que, além de andar longas distâncias e passar por diferentes terras, descreve esse percurso de forma errática¹⁸. O andarilho insiste em locomover-se livremente, desconhece para onde vai, e não possui casa ou território fixo, sendo sempre um estranho onde se encontra.

A figura do andarilho faz lembrar um episódio narrado mais de uma vez pelo artista. Um homem com roupas muito pobres, justamente um andarilho, chega a uma pequena cidade na qual nada costuma acontecer. À noite, sob o olhar atento de um menino, ele dirige-se para um bosque onde faz uma fogueira. Na manhã seguinte, o menino procura pelo andarilho, mas não o encontra. Descobre no lugar onde o homem estivera uma casinha feita de gravetos. Ele trabalhara nela a noite toda e a deixara para trás. A casinha emociona o menino e marca, daí por diante, a sua história.

O relato anterior é feito por Cildo em entrevistas¹⁹, a fim explicar como se deu o “seu chamamento para arte”²⁰. Ele mesmo é o menino curioso a quem se refere. O que diz tê-lo impressionado, na ocasião, foi “a possibilidade que temos de fazer coisas e deixa-las para os outros”²¹. Recorrer a lembranças é algo frequente nas falas do artista que defende que a memória se trata do “melhor lugar para que os trabalhos possam ficar, melhor do que o museu”²². Ele ainda a reconhece como um dos motivos principais para o desencadear de seu processo criativo, já que muitas das coisas por ele efetuadas nascem de suas experiências de vida.²³

Uma vez um menino surpreendido com uma casinha na floresta, Cildo Meireles veio a tornar-se artista, um tipo de andarilho. Cria obras e deixa-as para os outros, buscando deslocar-se livremente no território das artes plásticas.

¹⁷ A associação de Cildo Meireles à figura do andarilho foi feita previamente no artigo, sem autor identificado, *A arte polêmica e insólita do andarilho Cildo Meireles (O Estado de São Paulo, São Paulo, 23 set. 1981. p.19)*. Neste texto faz-se referência aos diversos lugares geográficos por que o artista passou, também é apontado o caráter experimental e polêmico de sua obra.

¹⁸ *Dicionário Houaiss da língua Portuguesa*. Disponível em: < <http://houaiss.uol.com.br/> >. Acesso em: 13 mar. 2016.

¹⁹ TEJO, Cristina. *A arte tem que seduzir*. Entrevista com o artista. Publicada originalmente em 2002. In: CILDO, 2009, p.184-185. / ENGUITA, Nuria. *Lugares de divagação*. Entrevista com o artista. Publicada originalmente em 1995. In: CILDO, 2009, p.94-95.

²⁰ TEJO, op. cit. p.184.

²¹ ENGUITA, op. cit. p.95.

²² AULER, Hugo. *A arte nos caminhos da morte?* Entrevista com o artista. Publicada originalmente em 1976. In: CILDO Meireles. Rio de Janeiro: Azougue, 2009, p.36.

²³ CILDO Meireles. *Sangue Latino*. Entrevista. Canal Brasil, Rio de Janeiro, jul. 2012. 3'38”.

Mas será possível a ele, de fato, executar uma trajetória de discontinuidades? Seria esse homem um eterno estranho ou haveria alguma constante em seu trabalho? Interessa a nós recuperar brevemente a sua história, visando discutir em que medida ele se aproxima e/ou se distancia de sua proposta de estabelecer uma produção totalmente desprendida de estilo ou metodologia²⁴.

É importante considerar a presente pesquisa como o que realmente pretendemos que ela seja: uma introdução à obra de um artista. Para tanto, procuramos associar trabalhos escolhidos, pertencentes a diferentes épocas de sua produção, à sua fala. Ele não publica com frequência. Encontramos textos esparsos de sua autoria, presentes em especial em catálogos de exposição. Apesar de fundador, com outros artistas do Rio de Janeiro, das efêmeras revistas de arte *Malasartes*²⁵ e *A Parte do Fogo*²⁶, tem a opinião de que sua principal contribuição está em seu trabalho, e não na verbalização.²⁷ Levando em conta a importância que tem Cildo Meireles no âmbito atual da arte, concluímos que, a despeito de sua maneira de pensar sobre seu próprio discurso, este não deve ser desacreditado, muito pelo contrário. Foi estratégico, por essa razão, priorizar as entrevistas concedidas por ele nesses aproximadamente 60 anos de carreira.

No capítulo *Primeiros Passos (1963-1968)*, analisaremos o início de sua produção, centrada no desenho figurativo ligado à matriz gráfica expressionista.

No capítulo seguinte, *Desvendando Novos Territórios (1968-1973)*, consideraremos uma fase experimental de sua obra, empreendida depois que o artista distancia-se da prática do desenho.

²⁴ Almonfrey (2009) aponta para o fato de a obra de Meireles, por sua diversidade de procedimentos, não ser passível de vinculação a algum movimento específico, cabendo mais falar de um transitar livre por vários caminhos artísticos.

²⁵ Editada por críticos ou artistas vinculados a práticas de vanguarda, foi publicada no Rio de Janeiro em três números, entre setembro de 1975 e junho de 1976. Apesar de sua breve existência, tem importância para o momento de configuração da arte contemporânea no Brasil por questionar o funcionamento do circuito de arte no país.

²⁶ Periódico, do início da década de 1980, que, semelhantemente à revista *Malasartes*, foi editado no Rio de Janeiro por artistas e críticos brasileiros que desejavam intervir no processo cultural do país.

²⁷ HERZOG, Hans-Michel. “Hans-Michael Herzog em conversa com Cildo Meireles, Rio de Janeiro, 12 de abril de 2006”. In: DAROS-LATINAMERICA (COLEÇÃO DE ARTE). DAROS EXHIBITIONS. *Seduções*: Valeska Soares, Cildo Meireles, Ernesto Neto: instalações, instalaciones, installations, June 9 - October 15, 2006, Daros Exhibitions Zürich. Osfildern: Hatje Cantz, 2006. p.74.

Finalmente, em *A Caminhada Continua (1973-)*, refletiremos acerca dos trabalhos realizados a partir 1973 – ano que retorna ao Brasil depois de viver uma temporada nos Estados Unidos.

A estruturação temporal que delimitará as partes integrantes dessa pesquisa foi determinada por eventos que Cildo menciona como momentos-chave para as mudanças que a sua produção assume ao longo dos anos.

2 Primeiros Passos (1963-1968)

Em entrevista concedida a Frederico Moraes²⁸, publicada no catálogo da exposição *Algum desenho [1963-2005]*, realizada em 2005 no Centro Cultural Banco do Brasil da cidade do Rio de Janeiro, Cildo Meireles (2005, p.64) demonstra estar com expectativas acerca da recepção do público em relação a esta mostra:

Mas estou curioso para ver a reação daqueles que, acompanhando minha trajetória, no campo tridimensional, desconhecem esta outra produção. “Pô, mas que merda”, dirão alguns. “Mas se ele sabe desenhar, por que continua realizando Arte Conceitual?”, dirão outros.²⁹

Moraes, curador da exposição, e crítico de arte que acompanha a trajetória de Cildo desde seu início, comenta que, até 2005, essa seria uma das poucas exposições individuais do artista dedicadas ao desenho.³⁰ Mesmo tendo iniciado a sua carreira trabalhando sistematicamente essa técnica, ainda hoje há quem desconheça ou pouco valorize essa faceta de sua obra. Uma das primeiras publicações concebidas com o objetivo de mapear a sua produção, o catálogo *Cildo Meireles* – realizado pela FUNARTE como um dos volumes da série *Arte Brasileira Contemporânea* –, chega ao público em 1981 desconsiderando tal etapa de sua vida.

Ao longo dos anos, contudo, Meireles – para quem o desenho tem a função de captar e traduzir ideias³¹, *insights* criativos – produz um grande volume de trabalhos utilizando essa linguagem. Segundo o artista, a origem de sua familiaridade com esse procedimento remonta a 1963 quando, aos 15 anos, ingressa no Ateliê Livre da Fundação Cultural do Distrito Federal, dirigido pelo pintor Felix Alejandro Barrenechea.³² Ali aplica-se à tradicional prática do desenho de

²⁸ Frederico Moraes (1936-): crítico de arte, tem grande importância na década de 1970 para a arte de vanguarda brasileira. Participou como jurado do importante *Salão da Bússola* (1969) e organizou a exposição *Do corpo à terra* (1970), duas mostras que se caracterizam pelo radicalismo de suas propostas.

²⁹ MORAIS, Frederico. *Entrevista Cildo Meireles - Frederico Moraes*. In: CILDO Meireles: algum desenho [1963-2005]. Rio de Janeiro: CCBB, 2005. p.64.

³⁰ Ibid.

³¹ Ibid., p.56, 58.

³² TEJO, Cristina. *A arte tem que seduzir*. Entrevista com o artista. Publicada originalmente em 2002. In: CILDO, 2009, p.185. Segundo Meireles, Felix Alejandro Barrenechea (1921-2013), pintor

observação. Em suas falas, Cildo frequentemente menciona que uma visita à exposição *Arte Negra*, ocorrida na cidade naquele mesmo ano³³, exerce especial influência sobre ele.³⁴ O acervo exposto, pertencente à Universidade de Dakar, Senegal, consiste basicamente de esculturas e máscaras e o atrai pela força e elegância formal com que são resolvidos [fig.1].

Em *Sem título* (1964) [fig.2], os traçados impulsivos e as deformações das duas figuras humanas representadas demonstram o caráter expressionista de seu grafismo. A influência africana, cabalmente apontada pelo artista, pode ser reconhecida no desejo que ele manifesta de sintetizar. Cildo Meireles opta por suprimir elementos e simplificar aqueles que representa – os olhos, as narinas e os lábios, substituídos por manchas negras de aspecto circular, não estão contidos pelos contornos de uma face, ligam-se diretamente a uma espinha dorsal a que se seguem os ombros. O resultado é cadavérico. As figuras, idênticas, ladeadas, nos permitem fazer uma leitura política da obra: lembram soldados ou mesmo prisioneiros. É o ano do golpe militar. Morais reconhece nas frentes projetadas das personagens verdadeiros capacetes, indicando, também, a aparência belicosa do desenho.³⁵ O próprio Cildo ratifica o uso da temática político-social em seus primeiros trabalhos.³⁶

Soluções similares a essa podem ser reconhecidas em outras obras produzidas na mesma época [fig.3 e fig.4]. Em *Sem título* (1965) [fig.3] há três figuras humanas em muitos aspectos semelhantes às já descritas [fig.2], com a ressalva de terem suas arcadas dentárias destacadas. O conjunto de desenhos, realizado por Meireles entre 1963 e 1968, compreende uma série a que ele mesmo chama de

e ceramista peruano, foi o primeiro artista plástico a se estabelecer em Brasília, em 1960, onde também atuou como professor

³³ Em sua tese de doutorado, *Uma poética ambiental: Cildo Meireles (1963-1970)* – Universidade de São Paulo, 2007 –, Marco Antonio Pasqualini de Andrade considera a data apontada por Cildo Meireles em catálogos e entrevistas incorreta. Baseando-se em uma publicação do *Correio Braziliense*, a exposição teria acontecido em 1964. (*Arte Negra em Exposição na UnB a Partir de Hoje. Correio Braziliense*, Brasília, p.2, 3 dez. 1964.)

³⁴ AULER, Hugo *A arte nos caminhos da morte?* Publicada originalmente em 1976. In: CILDO, 2009. p.32. / FERREIRA, Glória et. Al. *Pano de Roda*. Publicada originalmente em 2000. In: CILDO, 2009. p.147. / *Entrevista Cildo Meireles - Frederico Morais* CILDO, 2005. p.60.

³⁵ CILDO, 2005. p.21.

³⁶ Fala de vídeo presente na revista digital *Celeuma*. In: RIVETTI, Lara. “Cildo Meireles”. O Trabalho da arte. *Celeuma*, São Paulo, nº 3, dez. 2013. Disponível em: <<http://www.mariantonia.prceu.usp.br/celeuma/?q=revista/3/o-trabalho-da-arte/cildo-meireles>>. Acesso em: 15 fev. 2016.

“desenho figurativo expressionista”³⁷ e “desenho africano”³⁸. A aproximação desses dois termos – “expressionista” e “africano” – pode soar peculiar a alguns, já que é mais contumaz associar-se arte africana ao cubismo³⁹. No entanto, é sem a mediação do cubismo, garante o artista, que ele se dedica ao desenho.⁴⁰

A inserção de recortes de jornais e de outros documentos em papel bem como de textos manuscritos são exemplos de adaptações que se somam à solução original do desenho “africano” [fig.3 e fig.4]. Cildo comenta que, entre 1965 e 1966, inicia a prática de diários onde registra a escrita mesclada a desenhos.⁴¹ Essas mudanças, portanto, podem estar relacionadas ao novo hábito que adquirira.

Acerca do efeito que a arte africana impõe sobre o seu grafismo, ele explica: “eu me senti estimulado a enfrentar qualquer superfície com o intuito desenvolver o problema da representação, a figura transportada para outro plano”.⁴² Com esse objetivo, Meireles produz considerável volume de trabalhos:

eu acabei desenhando muito, eu desenhava obsessivamente. Não só desenhava em papel canson, cartolina [...] tinha um diário que a gente tinha que escrever. Os diários mesmo eram esses blocos de desenhos, [...] eram desenhos que não tinham aquela coisa de ficar pensando no preço da folha de canson, pra não fazer besteira, não perder. Os desenhos eram bem livres nesse sentido, porque não tinham nenhum tipo de pressão.⁴³

O desenhar “obsessivo”, característico desse período, também é justificado por ele como “algo biológico” e “catártico”, um impulso de sua própria juventude.⁴⁴ O artista ainda o compreende enquanto gesto – estabelecimento de um vínculo corporal com o suporte.⁴⁵ Um ato que seria capaz de “permitir a passagem direta

³⁷ Fala de vídeo presente na revista digital *Celeuma*. In: RIVETTI, Lara. “Cildo Meireles”. O Trabalho da arte. *Celeuma*, São Paulo, nº 3, dez. 2013. Disponível em: <<http://www.mariantonia.prceu.usp.br/celeuma/?q=revista/3/o-trabalho-da-arte/cildo-meireles>>. Acesso em: 15 fev. 2016.

³⁸ Entrevista concedida à autora em 4 de novembro de 2015.

³⁹ Importante movimento de vanguarda, o cubismo empreendeu rupturas em relação aos padrões clássicos de representação. Simplificou as figuras e negou a proporção e a integridade orgânica do corpo humano, inovações que tiveram como uma de suas principais fontes a arte africana. Já a vanguarda expressionista, apesar de distanciar-se da arte acadêmica, não é influenciada diretamente por manifestações artísticas africanas.

⁴⁰ MORAIS, Frederico. *Entrevista Cildo Meireles - Frederico Moraes*. In: CILDO, 2005, p.60.

⁴¹ CERON, Ileana Pradilha; HERKENHOFF, Paulo. *Entrevista de Paulo Herkenhoff e Ileana Pradilha Ceron com o artista no Rio de Janeiro, entre 1992 e 2001*. In: CILDO Meireles: geografia do Brasil. Rio de Janeiro: Artviva, 2001. p.24.

⁴² MORAIS, loc. cit.

⁴³ MEIRELES apud ALMONFREY, 2008, p. 25

⁴⁴ MORAIS, op. cit. p.68.

⁴⁵ Ibid. p.58.

do cérebro à mão”, sem que esse tentasse “assumir o controle”.⁴⁶ Para além da aparência de seu desenho, o entendimento acerca de sua operação nos permite reforçar a ligação entre essa etapa de sua obra e a corrente estética expressionista.

Enquadrar-se em um estilo, e utilizar-se de maneira recorrente de determinados temas em seus trabalhos não parece ser um problema para Cildo nesse momento. Apesar disso, ele afirma que sempre teve “uma certa implicância com estilos”⁴⁷ Aproximadamente dez anos após a primeira fase de sua produção, entende que “a repetição exaustiva de certos esquemas de trabalho pode, através das redundâncias, facilitar a sedimentação da arte moderna, [...] mas, ao mesmo tempo, atrofia a criação”.⁴⁸ A prática investigativa que ele realiza por meio do desenho, contudo, é comparável à pesquisa formal presente no processo artístico de diversos representantes das vanguardas do século XX – vide a série de árvores realizada por Piet Mondrian⁴⁹ [fig. 5, fig. 6 e fig. 7].

Somente em 1967, com “o interesse em tratar tudo de uma maneira mais racional”⁵⁰ – ou seja, em conceber trabalhos livres do gestual característico do desenho “africano” –, Cildo Meireles começa a distanciar-se do expressionismo gráfico. Observamos mudanças quanto ao tema e o grafismo de seu trabalho em *Cruzamentos* (1968) [fig. 8] e *Parada de ônibus* (1968) [fig. 9].

Ainda em 1967, o artista volta a viver no Rio de Janeiro⁵¹ onde, durante o breve espaço de três meses cursa gravura nas dependências do Museu de Arte Moderna.⁵² A prática logo torna-se despropositada a ele, pois não atende às questões estavam o incomodando nessa ocasião.⁵³

⁴⁶ CERON, Ileana Pradilha; HERKENHOFF, Paulo. *Entrevista de Paulo Herkenhoff e Ileana Pradilha Ceron com o artista no Rio de Janeiro, entre 1992 e 2001*. In: CILDO, 2001, p.24.

⁴⁷ HERZOG, Hans-Michel. *Hans-Michael Herzog em conversa com Cildo Meireles, Rio de Janeiro, 12 de abril de 2006*. In: DAROS-LATINAMERICA, 2006, p.72.

⁴⁸ MORAIS, Frederico. *O artista como garimpeiro vive de procurar o que perdeu*. Entrevista com o artista. Publicada originalmente em 16 mar.1977. In: CILDO, 2009, p.49.

⁴⁹ Piet Mondrian (1912-1992): pintor propositador do neoplasticismo. Antes de atingir a abstração, realiza uma série de trabalhos em que o tema de uma árvore é repetido. Estes, progressivamente, adaptam-se tornando-se mais e mais sintéticos.

⁵⁰ CERON, op. cit. p.26.

⁵¹ ENGUITA, Nuria. *Lugares de divagação*. Entrevista com o artista. Publicada originalmente em 1995. In: CILDO, 2009, p. 97.

⁵² MORAIS, Frederico. *Cildo Meireles: biografia resumida*. In: CILDO, 2005, p.114.

⁵³ TEJO, Cristina. *A arte tem que seduzir*. Entrevista com o artista. Publicada originalmente em 2002. In: CILDO, 2009, p.185.

Ao final do mesmo ano, Meireles inicia um estudo, por meio de desenhos e maquetes – que daria origem à série *Espaços virtuais: cantos* (1967-68).⁵⁴ Para ela projeta espaços, semelhantes ao canto interno de uma casa – talvez o exemplo mais banal de um módulo euclidiano⁵⁵ – a partir de planos não ortogonais [fig. 10]. Vistos tridimensionalmente, esses espaços iludem e confundem o observador [fig. 11]. Acerca dos primeiros desenhos relacionados à nova proposta situada no campo da geometria, Cildo comenta:

Fiz uma quantidade de desenhos de base conceitual, preenchendo até mesmo os meus diários com eles. Por meio deles, comecei a investigar o que ocorre quando você descreve secções de sólidos tridimensionais ou formas bidimensionais indicando-as, por exemplo, com uma linha interrompida. Mais do que um exercício de desenho, esses trabalhos investigavam a noção de transformação de ideias subjetivas em formas objetivas⁵⁶.

O artista relembra que, nessa época, há um debate na cena artística brasileira em torno da questão da “objetividade”, isto é, da necessidade de emancipar a obra da “patologia individual”.⁵⁷ Meireles propõe os novos trabalhos, decidindo minimizar nos mesmos sinais indicativos de sua expressão gestual. Por conta disso, opta intencionalmente pela “imagem de um quarto, que marca o fim do desenho voluntarioso, dirigido pela mão”.⁵⁸

Em 1968, decide abandonar totalmente essa forma de desenho⁵⁹. Desde o início de sua trajetória como artista vivera da venda dos mesmos, mas já não considera coerente continuar a sua produção.⁶⁰ Está comprometido, agora, com um “construtivismo objetual”⁶¹ – proposta relacionada ao campo da geometria com a

⁵⁴ AULER, Hugo. *A arte nos caminhos da morte?* Entrevista com o artista. Publicada originalmente em 1976. In: CILDO, 2009, p.33.

⁵⁵ Espaço compreendido pelo encontro de três planos ortogonais. “Euclidiano” diz respeito a Euclides, geômetra grego que vive no século III a.C. em Alexandria. Seus teoremas, que compreendem o estudo de propriedades das figuras geométricas inseridas no espaço, postulam a geometria conhecida até o século XVIII.

⁵⁶ MOSQUERA, Gerardo. *Gerardo Mosquera conversa com Cildo Meireles*. Entrevista. In: CAMERON, 2000, p.10.

⁵⁷ OBRIST, Hans-Ulrich *Da diversidade vivemos*. Entrevista com o artista. Publicada originalmente em 2001. In: CILDO, 2009, p.167.

⁵⁸ GONÇALVES FILHO, Antonio. “Cildo Meireles: Filho de Marx ou da Coca-Cola ou o curto-circuito da arte”. Entrevista com o artista. Publicada originalmente em 21 jul. 2000. In: _____. *Primeira individual: 25 anos de crítica de arte*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000. p.110.

⁵⁹ Entrevista concedida à autora em 4 de novembro de 2015.

⁶⁰ FRAGA, Marina; URANO, Pedro. “Carbono entrevista Cildo Meireles”. *Revista Carbono*, Lupa, ed. n° 4, set. 2013. Disponível em: <<http://revistacarbono.com/artigos/04carbono-entrevista-cildo-meireles/>>. Acesso em: 12 set. 2015.

⁶¹ AULER, loc. cit.

qual pretende distanciar-se da grande carga subjetiva que orientava o seu trabalho. Nesse contexto, o seu desenho passa a servir-lhe apenas para projetar, sobre o papel, instalações e outros trabalhos que ele diz ser de “natureza mais conceitual”.⁶²

Com uma produção que operara até então sob a lógica da continuidade, caracterizada pelo grafismo expressionista, Cildo dá um novo direcionamento à sua obra. Inaugura um tempo de experimentação e sucessivos desvios.

⁶² MORAIS, Frederico. *Entrevista Cildo Meireles - Frederico Moraes*. In: CILDO, 2005, p.60.

3

Desvendando novos territórios (1968-1973)

O ano de 1968, época de questionamento para Cildo Meireles acerca de sua própria produção, insere-se em um contexto de mudanças na conjuntura política brasileira. O artista, que ingressa na Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, vivencia como estudante a situação efervescente do confronto entre manifestantes, que se opunham ao Regime Militar, e as forças armadas.⁶³ Esse ano culmina com o estabelecimento do AI-5 e o consequente cerceio às manifestações culturais, que se estende pelos anos subsequentes da ditadura.

A situação política instaurada a partir de 1964, como vimos, impôs-se à obra que produzia Meireles até que este decide “limpar o seu desenho”⁶⁴, destituindo-o da qualidade engajada. Sente a necessidade de interromper o que fizera e iniciar uma nova pesquisa, descontinuada da anterior. Cildo compara a atitude por ele tomada ao exercício de um laboratorista que remove os resíduos de uma lâmina depois de analisada.⁶⁵

A essa altura, o “andarilho” busca quais os novos rumos que a sua obra assumiria. Chegando à conclusão de que a Escola, em muitos aspectos extremamente acadêmica, não lhe proporcionaria o que buscava como artista, deixa-a de lado e muda-se para Paraty. Permanece na cidade durante um ano, onde realiza os primeiros *Cantos* – utilizando ideias que rascunhara desde 1967.⁶⁶ Ali também planeja *Volumes virtuais* (1968-69) [fig.12] e *Ocupações*⁶⁷ (1968-69) [fig.15], trabalhos que partilham de uma mesma preocupação.⁶⁸ Tratam-se

⁶³ TEJO, Cristina. *A arte tem que seduzir*. Entrevista com o artista. Publicada originalmente em 2002. In: CILDO, 2009, p.97.

⁶⁴ MORAIS, Frederico. *Linguagem material*. Entrevista com o artista. Realizada em abril de 2008 e publicada, parcialmente, pela primeira vez em 2008. In: CILDO, 2009. p.218.

⁶⁵ Ibid.

⁶⁶ TEJO, loc. cit.

⁶⁷ Segundo Frederico Morais um dos projetos da série *Ocupações* é montado pela primeira somente em 2004 para a mostra *À Angle Vifs*, realizada no Museu de Arte Contemporânea de Bordeaux, na França. (CILDO, 2005, p.32)

⁶⁸ TEJO, loc. cit.

principalmente de desenhos, idealizados a partir de projeções geométricas, que podem vir a concretizar-se no espaço.

No projeto para *Volumes virtuais*, linhas esticadas, presas às paredes e ao chão, definem planos que, relacionados entre si, constituem volumes na sala expositiva. Esses volumes, contrariando a lógica do espaço físico da galeria, podem ser visualmente perturbadores [fig.13 e fig.14]. Em *Ocupações* [fig.16], o ambiente é facetado por uma ou mais telas de grandes dimensões que ocupam a sala, e alteram as relações do espectador com a mesma. Meireles, quando entrevistado e questionado acerca desses trabalhos, atenta para o fato de que eles, se comparados à *Espaços Virtuais: cantos*, possuem um caráter mais abstrato.⁶⁹ A partir de *Volumes virtuais* e *Ocupações*, o artista explora linhas, planos, sólidos, sem utilizar-se de nenhum tipo de representação. Já em *Espaços virtuais*, a proposta ambiental adquire uma abordagem mais concreta: os planos constituem, escultoricamente, um recinto doméstico.

Convidado para expor no MAM-RJ por ocasião da Pré-Bienal de Paris de 1969 – mostra coletiva que serviria de base para a escolha de uma representação brasileira na Bienal daquela cidade –, Cildo escolhe exibir *Volumes Virtuais* e *Cantos*.⁷⁰ No entanto, o Governo Militar impediu que evento acontecesse.⁷¹ Os trabalhos, longe dos olhos do público, só vêm a ser apresentados no Salão da Bússola⁷², ocorrido ao final do ano. À semelhança de Meireles, muitos artistas, cujas obras não foram expostas por motivos de censura e restrições políticas, recorrem ao salão, que supera os números de 300 inscritos e de 1000 trabalhos submetidos⁷³.

Além das obras mencionadas, Cildo inscreve outras, mais próximas de uma abordagem conceitual. Uma delas é *Arte física: caixas de Brasília/Clareira* (1969)

⁶⁹ MOSQUERA, Gerardo. *Gerardo Mosquera conversa com Cildo Meireles*. Entrevista. In: CAMERON, 2000, p.10.

⁷⁰ TEJO, Cristina. *A arte tem que seduzir*. Entrevista com o artista. Publicada originalmente em 2002. In: CILDO, 2009, p.98. / Em outra entrevista, Meireles relata que, na ocasião da mostra, deu o título de *Nowhere is my home* ao conjunto de *Cantos* apresentados, três no total (MORAIS, Frederico. *Linguagem material*. Entrevista com o artista. Realizada em abril de 2008. In: CILDO, 2009, p.218).

⁷¹ MORAIS, Frederico. *Linguagem material*. Entrevista com o artista. Realizada em abril de 2008 e publicada, parcialmente, pela primeira vez em 2008. In: CILDO, 2009, p.218.

⁷² Salão organizado por Aroldo Araújo, proprietário de uma agência de comunicação, em comemoração do quinto aniversário de sua empresa. Ocorreu entre 5 de novembro e 5 de dezembro de 1969 no MAM-RJ.

⁷³ VOLUME de trabalhos para Salão da Bússola no MAM desorienta até promotores. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1º Caderno, p.21, 16 out. 1969.

[fig. 17], que, nas suas palavras, “consistiu em um ritual”: a queima de determinados materiais, em um planalto da cidade, e a posterior coleta do produto calcinado⁷⁴. A documentação do evento também foi incorporada ao trabalho. O expositor submete como obra algo ainda mais radical, de certa maneira desprovido de materialidade: propostas datilografadas de ações artísticas a serem executadas pelos visitantes [fig. 18, fig. 19 e fig. 20].

Cildo Meireles relata que, desde o início de 1969, envolvido com a questão da escala, elabora projetos nomeados por ele de “arte física” e chega a realizar alguns deles, entre os quais *Caixas de Brasília*, *Cordões/30km de linha estendidos* (1969) [fig. 21] e *Fronteira Rio/São Paulo* [fig. 22].⁷⁵ Sua intenção com esses trabalhos é “reduzir algo à sua abstração”.⁷⁶ Em cada uma dessas propostas, uma mesma ação por ele executada no espaço real é representada de diversas maneiras. Um trajeto percorrido em um território, por exemplo, pode aparecer como uma linha traçada na superfície de um mapa e como uma linha física, um cordão estendido ao longo desse percurso.

Nesse momento, em que sua produção caminha para um nível “menos formal”⁷⁷ – entendendo formal como algo que diz respeito à aparência, aquilo que visa, principalmente, a forma – o artista já considera suas obras ambientais superadas. Passa a enxergá-las como “muito expressionistas”⁷⁸ e “escultura (sic.) demais”⁷⁹.

A tentativa de tornar a sua produção mais objetiva por meio dos princípios euclidianos do espaço – intenção apontada no capítulo anterior – deixa de ser satisfatória a ele. No desvio que deseja operar agora, procura distanciar-se desse tipo de formalismo. Para isso necessita conceber “coisas” que rompam com a noção tradicional de objeto de arte: um produto feito de acordo com um modelo pelo artista, e para a contemplação. A nova abordagem de Meireles está vinculada a uma

⁷⁴ AULER, Hugo. *A arte nos caminhos da morte?* Entrevista com o artista. Publicada originalmente em 1976. In: CILDO, 2009, p.34.

⁷⁵ Entrevista concedida à autora em 4 de novembro de 2015.

⁷⁶ CERON, Ileana Pradilha ; HERKENHOFF, Paulo. Entrevista de Paulo Herkenhoff e Ileana Pradilha Ceron com o artista no Rio de Janeiro, entre 1992 e 2001. In: CILDO, 2001, p.24.

⁷⁷ AULER, loc. cit.

⁷⁸ MEIRELES apud MORAIS. In: _____. “Ambientes” de Gildo (sic) Meireles. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 2ª seção, p. 3, 1 de maio 1969.

⁷⁹ TEJO, Cristina. *A arte tem que seduzir*. Entrevista com o artista. Publicada originalmente em 2002. In: CILDO, 2009, p.185.

tendência que pode ser verificada em trabalhos de outros artistas que figuram no salão. Acerca deles, e do evento, Morais observa:

Foi no Salão da Bússola, realizado no MAM-RJ, em 1969, do qual fui jurado, que essa geração se consolidou, criando, no âmbito da arte brasileira, um contraponto mais conceitual às duas gerações imediatamente anteriores, a de Dias e Gerchman e a dos neoconcretos. Organizado por Aroldo Araújo, proprietário de uma agência de comunicação, o Salão estava calcado em um regulamento absolutamente convencional. Mas, por uma dessas ironias de nossa história artística, transformou-se em um dos marcos inaugurais de uma nova vanguarda brasileira.⁸⁰

O regulamento convencional a que Morais se refere trata dos critérios estabelecidos para a inscrição de trabalhos no salão, que deveriam ser classificados como “pintura, escultura..., etc.”⁸¹ A apresentação desses critérios dá a oportunidade de os artistas criarem uma nova categoria, a do “etc”. Tal como coloca o crítico, ela funciona como uma espécie de *anti*; abarca um universo de coisas que não corresponderiam àquilo que é tradicionalmente conhecido e reconhecido em termos de arte⁸². Justamente sob essa categoria, Cildo inscreve *Caixas de Brasília/Clareira*.⁸³

Outra mostra coletiva de importância da qual o artista participa é *Do Corpo à Terra*, realizada entre 16 e 20 de abril de 1970, no Palácio das Artes em Belo Horizonte, Minas Gerais. No evento, organizado por Frederico Morais, expuseram também Hélio Oiticica, Artur Barrio, Luiz Alphonsus Guimaraens, Umberto Costa Barros, Teresa Simões, Lótus Bolo⁸⁴ e muitos outros cujo trabalho revelou-se, nessa conjuntura, abertamente político.

Mesmo Meireles, que não apresenta nenhuma obra de conteúdo engajado no Salão da Bússola, e que anteriormente sentira a necessidade de diferenciar sua ação política de sua produção artística, insere-se na discussão. Realiza *Tiradentes: totem-monumento ao preso político* (1969) que consiste na imolação de galinhas

⁸⁰ RIBEIRO, Marília Andrés. “A Arte não pertence a ninguém”. Entrevista concedida a Marília Andrés Ribeiro por Frederico Morais. *Revista UFMG*, Belo Horizonte, v. 20, nº 1, p.336-351, jan./jun. 2013. Disponível em: <https://www.ufmg.br/revistaufmg/downloads/20/18-entrevista_fredrico_morais.pdf>. Acesso em 3 mar. 2016.

⁸¹ MORAIS, Frederico. “O Etc. é tudo”. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 7 nov. 1969. 2ª Seção, p.3.

⁸² *Ibid.*

⁸³ AULER, Hugo. *A arte nos caminhos da morte?* Entrevista com o artista. Publicada originalmente em 1976. In: CILDO, 2009, p.34.

⁸⁴ Lótus Amanda Maria Lobo de Alvarenga (1943-): sua atuação como artista experimental é episódica. Lótus Lobo é pintora, desenhista e destaca-se como gravadora. Mineira, nascida em Belo Horizonte, dedicou-se ao estudo e à preservação da memória litográfica de seu estado.

vivas [fig. 23]. O artista explica que os militares querem, nessa época, utilizar-se da imagem de Joaquim José da Silva Xavier, um preso político, como símbolo de herói nacional.⁸⁵ *Totem-monumento*, efetuado justamente na semana da celebração da Inconfidência Mineira, seria uma maneira de discutir o contrassenso da apropriação dessa figura pelo Regime Militar, apontando para a violência promovida por essa forma de governo.

O caráter experimental da mostra é destacado pelo crítico Francisco Bittencourt em um artigo publicado pelo *Jornal do Brasil*⁸⁶: não bastasse a queima de animais executada por Cildo, Artur Barrio usa carne e sangue reais, Hélio Oiticica ocupa uma estrada com uma trilha de açúcar e Lótus Lobo faz uma plantação de milho. Tendo o mérito de ser uma nova vanguarda, Bittencourt cunha o termo “geração-de tranca ruas”⁸⁷ para referir-se a esse grupo de artistas que abandona os meios tradicionais da arte por propostas radicais.

Kynaston McShine, na época curador da seção de Pintura Contemporânea do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), convida Cildo Meireles, Hélio Oiticica, Arthur Barrio e Guilherme Vaz para participar de *Information* (1970).⁸⁸ McShine tivera a oportunidade visitar o Salão da Bússola. A mostra internacional por ele organizada é uma das primeiras dedicadas à arte conceitual. Nela, Meireles apresenta dois trabalhos, *Inserções em circuitos ideológicos: projeto Coca-Cola* (1970) [fig. 24] e *Inserções em circuitos ideológicos: projeto cédula* (1970-)⁸⁹ [fig.25] desenvolvidos a partir de um texto⁹⁰ que ele mesmo redigira em abril de 1970.

No texto, também intitulado *Inserções em circuitos ideológicos*, ele afirma que a arte de então, pertenceria a um âmbito mais amplo que o da estética, o âmbito

⁸⁵ TEJO, Cristina. *A arte tem que seduzir*. Entrevista com o artista. Publicada originalmente em 2002. In: CILDO, 2009, p.99.

⁸⁶ BITTENCOURT, F. A geração tranca-ruas. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 9 mai. 1970. Cad. B, p.2.

⁸⁷ O termo “tranca-ruas” refere-se a uma entidade da Umbanda, o Exu tranca-ruas. Segundo essa vertente religiosa, a entidade seria um mediador entre os homens e os Orixás tendo a atribuição de fechar e abrir caminhos.

⁸⁸ AULER, Hugo. *A arte nos caminhos da morte?* Entrevista com o artista. Publicada originalmente em 1976. In: CILDO, 2009, p.35.

⁸⁹ A concepção do *Projeto cédula* nasce em 1970, mas é retomada por Meireles em momentos posteriores como a morte do jornalista Vladimir Herzog, em 1975, e o desaparecimento do ajudante de pedreiro Amarildo Dias de Souza, em 2013.

⁹⁰ *Inserções em circuitos ideológicos*, texto apresentado na mesa-redonda *Perspectivas para uma Arte Brasileira*, realizada no MAM-RJ. Dela participam, entre outros, Mário Pedrosa, Frederico Morais, Jorge Romero Brest, Carlos Vergara e Raymundo Colares.

cultural.⁹¹ O estético diria respeito ao fenômeno artístico tradicional que leva em conta a História da Arte e a prática recorrente de fruição de objetos de arte, no espaço institucional do museu. O cultural contemplaria, além disso, todo o conjunto de saberes e informações pertencentes a determinado ou determinados grupos humanos. A arte, atuante nesse contexto mais vasto, tornar-se-ia capaz de produzir interferências políticas. Vale dizer que existe, nesse momento histórico, “a utopia de que o trabalho de arte seria algo como um transformador social”.⁹²

Com essa compreensão, o artista propõe os dois projetos, *Cédula* e *Coca-Cola*, como uma espécie de inverso dos *readymades*.⁹³ Por um lado, os *readymades* consistem no deslocamento de itens industrializados para o âmbito da arte a partir de sua introdução no espaço expositivo.⁹⁴ Já as *inserções* correspondem à arte, como mídia a ser apropriada por qualquer pessoa, inserida no circuito industrial, sem a intermediação do Estado.⁹⁵

Para o *Projeto Cédula*, Meireles grava frases no papel-moeda corrente brasileiro, o cruzeiro [fig. 25], e americano, o dólar [fig. 26]. Exemplos delas são “Which is the place of the work of art?” (Qual o lugar da obra de arte?), “Yankees go home!” (Vão para casa ianques⁹⁶!) e, ainda, instruções para o uso desse suporte e sua circulação a fim de projetar, em larga escala, opiniões críticas de indivíduos. O *Projeto Coca-Cola* [fig. 24] opera de maneira semelhante: a partir de decalques de *silk screen*, dizeres análogos aos antes descritos são inseridos em garrafas de vidro retornáveis.

Depois de realizar *Inserções em circuitos ideológicos*, o artista renega *Espaços virtuais: cantos*, propostas das quais já reconhecia um afastamento⁹⁷. Diz ele que os trabalhos teriam “perdido sua condição de muleta psicológica e artística”.⁹⁸ É como se, diante das novas circunstâncias, Cildo concluísse que os

⁹¹ MEIRELES, Cildo. *Inserções em Circuitos Ideológicos*. (1970). In: CILDO Meireles. Rio de Janeiro: Funarte, 1981. p.22.

⁹² COUTINHO, Wilson. *O metro do experimentalista*. Entrevista com o artista. Publicada originalmente em 30 mar. 1995. In: CILDO, 2009, p. 90.

⁹³ *Ibid.* p.108-109.

⁹⁴ MEIRELES, Cildo. *Information 1970-89*. (1995). In: CAMERON, 2000, p.108-109.

⁹⁵ COUTINHO, op. cit. p. 90. / MEIRELES, Cildo. *Information 1970-89*. (1995). In: CAMERON, 2000, p.108-109.

⁹⁶ Relativo aos habitantes da Nova Inglaterra e, por extensão, aos cidadãos americanos. *Dicionário Houaiss da língua Portuguesa*. Disponível em: < <http://houaiss.uol.com.br/> >. Acesso em: 6 mar. 2016.

⁹⁷ MORAIS, Frederico. *Entrevista Cildo Meireles - Frederico Moraes*. In: CILDO, 2005, p.60.

⁹⁸ *Ibid.*

Espaços virtuais, não lhe serviriam nem de apoio para o seu pensar como artista. Curiosamente, pouco antes, em 1969, as expressões “escultor” e “artista de vanguarda”, referindo-se a ele, conviviam em jornais cariocas⁹⁹. Percebemos, pela atitude de Meireles, que a lógica da descontinuidade irrompe outra vez na sua trajetória.

Além de desvincular-se de um procedimento ligado a preocupações formalistas – associáveis aos ditames da arte moderna –, Cildo quer ver-se livre de qualquer atuação sistemática. Em outras palavras, de qualquer estilo. É o que deixa transparecer no texto, já citado, *Inserções em circuitos ideológicos*. Seu autor refere-se à intenção filosófica de Marcel Duchamp, de libertar a arte do domínio das mãos, como uma lição mal aprendida em 1970.

Muito mais do que contra as manifestações de um fenômeno, luta-se contra a lógica desse fenômeno. O que se vê hoje é um certo alívio e uma certa alegria em não se usarem mais as mãos. Como se as coisas estivessem, até que enfim, ok. Como se neste exato momento a gente não precisasse iniciar a luta contra um adversário bem maior: a habitualidade e o artesanato cerebral.

O estilo, seja das mãos, seja da cabeça (do raciocínio), é uma anomalia. E anomalias, é mais inteligente abortá-las do que continua-las vivendo.¹⁰⁰

Meireles, que se esforça por ser sincero em sua produção, desfazendo-se de práticas não condizentes com os anseios que possua num dado momento, deixa transparecer uma possível angústia. As ações supostamente libertadoras da nova vanguarda, se tratadas como esquemas, modelos a serem repetidos, viriam a tornar-se danosas. O frescor e a surpresa do trabalho são indispensáveis ao artista. Portanto, evitar habitualismos, bem como rótulos seria, para ele uma maneira de favorecer uma leitura desarmada de suas propostas, preservando a fruição singular de cada uma delas:

Acredito que toda ideia exige uma solução tão singular quanto possível. Em quase todo novo projeto, somos atraídos para novas técnicas e materiais. Me decepciono frequentemente quando vejo a mostra de um artista cujo trabalho é forte, mas que está sempre fazendo o mesmo trabalho, fazendo em 1998 o que fazia em 1968. Sempre tento acompanhar o trabalho de artistas cuja obra surpreende. Tenho grande

⁹⁹ Incidências verificadas à época e pouco depois da realização do Salão da Bússola nos periódicos *Jornal do Brasil* e *Diário da Noite*.

¹⁰⁰ MEIRELES, Cildo. *Inserções em Circuitos Ideológicos*. (1970). In: CILDO Meireles. Rio de Janeiro: Funarte, 1981. p.22.

respeito por artistas cujo trabalho, mesmo não sendo um grande trabalho, gera incerteza.¹⁰¹

Talvez seja por esse motivo que, a partir daí, Cildo rejeite abertamente em entrevistas, qualquer classificação que pressuponha dele um comportamento fixo, inclusive a de “artista conceitual”. Ele relata que, na passagem dos anos 60 para os 70, é testemunha do encaminhamento da chamada arte conceitual

[...] para um impasse formal, vamos dizer assim, o que é meio paradoxal, mas justamente por uma espécie de abuso de textos, esse verbalismo muito grande. O que acontecia é que as coisas ficaram chatíssimas, no sentido de que você entrava em uma exposição e, se quisesse vê-la toda, iria demorar um tempo enorme¹⁰².

Além disso, menciona¹⁰³ que, ao perceber a aridez e a qualidade “coisitiana”¹⁰⁴ que foi adquirindo a arte por meio do conceitualismo, ele toma certa ojeriza à arte conceitual. Isso porque percebe que “os artistas começaram a abrir mão de uma das características” que hoje considera “uma das mais interessantes em artes plásticas” – a sedução, a possibilidade “de impactar as pessoas”¹⁰⁵.

São sucessivas rejeições, por parte de Meireles, num curto espaço de tempo. Ele que, ironicamente, recebera um prêmio de viagem no salão onde apresentara obras por ele próprio renegadas, viaja aos Estados Unidos, precisamente nesse momento de ruptura.

Aconteceu o seguinte, em 1970, quando eu fiz *Inserções em Circuitos Ideológicos*, ali para mim foi um momento de ruptura. Eu não ia ficar fazendo aquilo indefinidamente e ao mesmo tempo era uma sensação estranha: eu não me sentia mais compelido a fazer nada que não fosse alguma coisa que estivesse depois daquilo. Não necessariamente além, mas afastado daquilo. Porque eu pensava assim: em última análise, tudo é uma inserção em um circuito, é um modo em um meio. Quer dizer, abstratamente quando você faz uma tela você está fazendo uma inserção preparada à base de óleo, pigmento, tecido. Você sempre pode enxergar

¹⁰¹ MOSQUERA, Gerardo. *Gerardo Mosquera conversa com Cildo Meireles*. Entrevista. In: CAMERON, 2000, p.28.

¹⁰² MONACHESI, Juliana. “Artista carioca defende que a arte deve seduzir”. Entrevista com o artista. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 22 dez. 2002. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u29608.shtml>>. Acesso em: 1 jul. 2015

¹⁰³ Falas extraídas de vídeo presente na revista digital *Celeuma*. In: RIVETTI, Lara. “Cildo Meireles”. O Trabalho da arte. *Celeuma*, São Paulo, nº 3, dez. 2013. Disponível em: <<http://www.mariantonia.prceu.usp.br/celeuma/?q=revista/3/o-trabalho-da-arte/cildo-meireles>>. Acesso em: 15 fev. 2016.

¹⁰⁴ Neologismo relativo à palavra “coisa”. O objeto de arte, sob a influência da tendência conceitualista, dissocia-se das noções tradicionais das linguagens artísticas – como a pintura e a escultura – e torna-se inclassificável, inominável.

¹⁰⁵ Falas extraídas de vídeo presente na revista digital *Celeuma*. In: RIVETTI, op. cit.

qualquer ação como uma ação sobre um meio, portando ficou até desestimulante continuar aí.¹⁰⁶

A obra *Inserções em Circuitos Ideológicos* revela ter o seu limite, como os demais trabalhos. Depois de concretizá-la, o artista, em coerência com a aversão que desenvolve a toda forma de estilo, não deseja dedicar-se indefinidamente a essa proposta. Ele permanece no exterior entre 1971 e 1973, quando se encontra desiludido com o sistema de arte.¹⁰⁷

Parecia que você teria que abraçar um estilo, transformar alguma coisa em um estilo e ficar indefinidamente fazendo aquilo. Essa era uma hipótese. Ou, simplesmente não parar de fazer, porque eu sabia que não ia conseguir parar de pensar dessa maneira, relacionando coisas, ou seja, pensar como artista. Eu falei “então pelo menos eu vou fazer isso na velocidade de cada coisa”. Isso foi aquilo que eu me permiti nesse período de dois anos que eu morei em Nova York.¹⁰⁸

Cildo, vive um “desencanto [...] *rimbaudiano*”¹⁰⁹, uma crise com relação às “artes plásticas enquanto praticante”.¹¹⁰ Abandonara o desenho expressivo, as propostas ambientais e desenvolve, depois, certa reserva em relação à arte conceitual. Abrindo mão da obrigação de produzir artisticamente, trabalha como funcionário de uma fábrica de decoração sobre veludo e, em seguida, como entregador.¹¹¹ Nesse meio-tempo, decide estruturar as ideias de apenas três projetos, na velocidade que lhe é possível e sem cobranças de nenhuma parte: *Inserções em Circuitos Antropológicos* [fig. 27], *Eureka/Blindhotland* (1970-75) [fig.28 e fig.29] e *Sal sem carne* (1975) [fig. 30]. O primeiro empreendimento é o único efetuado no período em que se encontra no estrangeiro¹¹².

Como ponto de contato com *Inserções em circuitos ideológicos*, executa *Inserções em Circuitos Antropológicos* (1971-73), atividade com a qual intenciona deflagrar comportamentos: burlar os sistemas de transporte, de telefonia etc., que dependiam de máquinas automáticas alimentadas por fichas metálicas. Através da

¹⁰⁶ Entrevista concedida à autora em 4 de novembro de 2015.

¹⁰⁷ Entrevista concedida à autora em 4 de novembro de 2015.

¹⁰⁸ Entrevista concedida à autora em 4 de novembro de 2015.

¹⁰⁹ MORAIS, Frederico. *Entrevista Cildo Meireles - Frederico Moraes*. In: CILDO, 2005, p.66. A expressão “rimbaudiano” tem relação com o poeta francês Arthur Rimbaud (1854-1891). Depois de uma carreira precoce, Rimbaud interrompe a sua produção para viver de outra forma de trabalho.

¹¹⁰ FERREIRA, et al. *Pano de Roda*. Entrevista com o artista. Publicada originalmente em 2000. In: CILDO, 2009, p.154-155.

¹¹¹ Ibid.

¹¹² Entrevista concedida à autora em 4 de novembro de 2015.

reprodução, em barro, de cópias dessas fichas, é possível utilizar-se livremente dos sistemas sem a necessidade de compra-las.

Enquanto projetos, *Eureka/Blindhotland* – uma instalação que ilude os olhos e promove sensações táteis e auditivas – e *Sal sem carne* – um disco com material sonoro gravado – demonstram o questionamento do artista acerca da primazia da visão. Para o “andarilho”, “a partir daí, começaram a [...] interessar os trabalhos que não fossem exclusivamente feitos para o olho”¹¹³. Precisamente por esse motivo, Cildo evita o termo “artes visuais” em seu discurso, optando pela expressão “artes plásticas”¹¹⁴.

Depois dos sucessivos desvios que descreve em sua trajetória, operados durante um período de incertezas sobre a sua própria produção, Meireles dá indícios de mudanças. O artista conta que, ao final de sua temporada nos Estados Unidos, viu uma retrospectiva de Matisse¹¹⁵ no MoMA e saiu da exposição “convencido de que somente um presunçoso ou idiota ousaria ainda dizer que a pintura ou o desenho morreram”.¹¹⁶

¹¹³ Antonio Manuel. *Ondas do Corpo*. Entrevista com o artista. Publicada originalmente em 1978. In: CILDO, 2009, p.67.

¹¹⁴ PROA TV. *Segunda parte de la entrevista con el artista brasileiro Cildo Meireles*. Buenos Aires, 12 abr. 2012. 11’32”. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=husGnZ9k-OQ>>. Acesso em: 25 set. 2015.

¹¹⁵ Henri Matisse (1869-1954): pintor, desenhista e gravurista francês vinculado ao *fauvismo*. Também realiza colagens. Em todos esses meios, desenvolve estudos sobre a cor e a forma que orientam o trabalho de muitos artistas modernos que o sucedem.

¹¹⁶ MORAIS, Frederico. *Entrevista Cildo Meireles - Frederico Morais*. In: CILDO, 2005, p.66

4 E a caminhada segue (1973-)

De volta ao Brasil, o “andarilho” Cildo Meireles retoma a prática do desenho [fig. 31, fig. 32, fig. 33]. Isso o leva, na mesma época, a valorizar os outrora renegados *Espaços Virtuais: Cantos*.¹¹⁷ A partir de então, realizar instalações torna-se algo mais frequente em sua atividade criativa. Exemplos de trabalho do tipo são o já mencionado *Eureka/Blindhotland* [fig. 28], *O Sermão da Montanha: Fiat Lux* (1973-1979) [fig. 34] e *Desvio para o vermelho* (1967-84) [fig.38], os quais comentaremos mais adiante. É conveniente destacar que a produção de instalações se converte em um dos aspectos mais difundidos da totalidade de sua obra. Poderíamos supor, por esse motivo, que a nova fase do artista o leva a admitir uma orientação fechada para o seu trabalho. Todavia Meireles não a considera dessa maneira.

Segundo ele, o conceito de instalação, que é vago, surge na imprensa com o intuito de definir para o público as fotos de certos objetos de arte difíceis de se classificar.¹¹⁸ Concordando com a maneira como o historiador Michael Fried¹¹⁹ conceitua a arte minimalista¹²⁰, para Cildo, instalação "é aquilo que você não pendura na parede nem é escultura"¹²¹. Entende-a enquanto “um trabalho multissensorial, onde a relação objeto/sujeito estaria pervertida. Com isso não existe mais o espaço do objeto de arte. Ao mesmo tempo você está dentro e está fora”.¹²²

A instalação também lida "com a efemeridade"¹²³ e aproxima-se do "que há de essencial em arte: a cada nova ideia resolver formalmente de um modo

¹¹⁷ MORAIS, Frederico. *Entrevista Cildo Meireles - Frederico Morais*. In: CILDO, 2005, p.66

¹¹⁸ MEIRELES apud SANTA CRUZ, Lúcia. “Um efêmero apelo aos sentidos: as instalações”. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 8 dez. 1987. Tribuna BIS, p. 2.

¹¹⁹ Michael Fried (1939-): Historiador e crítico de arte, autor do famoso texto *Art and Objecthood* (Arte e Objetividade), 1967. Dedicou-se ao estudo da produção de arte moderna e contemporânea e leciona atualmente na Universidade Johns Hopkins em Baltimore, Estados Unidos.

¹²⁰ FRIED, Michael. *Art and Objecthood*. Chicago: Chicago Press, 1998. p.148-172.

¹²¹ MEIRELES apud SANTA CRUZ, 1987, p.2.

¹²² MEIRELES apud SANTA CRUZ, 1987, p.2.

¹²³ MEIRELES apud SANTA CRUZ, 1987, p.2.

diferente”¹²⁴. O artista acredita que trabalhar desse modo, ao invés de limitar a sua produção, lhe proporciona “liberdade formal absoluta”¹²⁵.

Em 1975, concretizando propostas que idealizara previamente nos Estados Unidos, Meireles expõe, no espaço experimental do MAM-RJ, *Eureka/Blindhotland* [fig. 28]. A instalação é um convite à percepção auditiva e tátil. Compreende um espaço circundado por redes, ocupado por 200 bolas pretas, aparentemente idênticas. Estas, preenchidas por materiais diferentes, possuem pesos variados. Ao centro, sobre uma balança, duas peças, que, julgadas visualmente, deveriam ter pesos distintos, equivalem-se nesse aspecto [fig.29]. O som de bolas caindo, captado em oito situações espaciais alternativas em relação ao microfone, é outro elemento que integra a obra.¹²⁶ O título diz muito: “Eureka¹²⁷” (“Achei!”), a interjeição diante de uma descoberta, e “*Blindhotland*” (Quente-terra-cega). A visão não é capaz de perceber por si só a relação de desigualdade e a sensação de incoerência geradas pelo ambiente estruturado por Meireles.

Não é pintura. Não é escultura. Cildo não se utiliza de recursos ilusórios tradicionais, mas vale-se de uma ilusão de outra natureza. Os objetos que apresenta enganam o olho, a fim de chamar a atenção para outros meios de percepção sensorial.

Em 1979, também no Rio de Janeiro, o artista realiza duas mostras individuais que, em certo sentido, se complementam. *O Sermão da Montanha: Fiat Lux*¹²⁸, no Centro Cultural Cândido Mendes, e *Artigos definidos*, na Galeria Saramenha.

Diferentemente de *Eureka/Blindholand*, *O Sermão da Montanha: Fiat Lux* (1973-79) [fig. 34] é um híbrido de ação e instalação. Meireles cria um ambiente em que cinco atores, engravatados, de semblante sisudo e óculos escuros, cercam aproximadamente 120 mil caixas de fósforos dispostas como um grande bloco ao centro da sala. Nas paredes ao redor, há oito espelhos e sobre cada um consta uma das bem-aventuranças do *Sermão da Montanha*¹²⁹. Intensificando o clima de tensão gerado pela presença dos atores e

¹²⁴ MEIRELES apud SANTA CRUZ, 1987, p. 2.

¹²⁵ MEIRELES apud SANTA CRUZ, 1987, p. 2.

¹²⁶ MEIRELES, Cildo. *Eureka/Blindhotland 1970-75*. (1975). In: CAMERON, 2000, p.118-121.

¹²⁷ Heureka: “Achei!”, expressão atribuída a Arquimedes (287-212 a.C., matemático grego) usada para manifestar o êxito “ao encontrar-se a solução de um problema difícil”. *Dicionário Houaiss da língua Portuguesa*. Disponível em: < <http://houaiss.uol.com.br/> >. Acesso em: mar. 2016

¹²⁸ Evento com duração de 24 horas (das 23:00 do dia 25 de abril às 23:00 do dia seguinte).

¹²⁹ Um dos mais famosos sermões de Cristo nas Sagradas Escrituras. Encontra-se no Evangelho segundo Mateus, capítulo 5, versículos de 3 a 10.

de um material inflamável, o atrito dos pés do visitante com o chão, recoberto de lixa, lembra a amplificação do som de um riscar de fósforos. O trabalho parece traduzir plasticamente o pensamento de que o perigo está à espreita. Segundo Cildo, alude à repressão ditatorial no Brasil.¹³⁰ Consideramos que também é passível de ser relacionado a outras formas de controle socialmente estabelecidos.

Uma das propostas apresentadas na mostra *Artigos Definidos é Estojo de geometria (Neutralização por oposição e/ou por adição)* (1977-79) [fig. 35]. Trata-se de uma caixa em que são acomodados, aos pares, cutelos, pregos e conjuntos de 200 lâminas de barbear. Estes foram aglutinados, gume com gume e ponta com ponta, vindo a perder a sua função original.

O artista sugere que o ponto de contato entre as duas exposições, o *Sermão da Montanha* e *Artigos Definidos*, reside em uma reflexão sobre a frase “a união faz a força” e a sua antítese, “a força produz união”.¹³¹ O potencial destrutivo de uma caixa de fósforos é um, de 120 mil caixas é outro. Em contrapartida, o potencial destrutivo que instrumentos de perfuração e corte possuem isoladamente pode ser anulado a partir da fusão de, pelo menos, dois deles. Ambas as metáforas são riquíssimas em conteúdo. Se grupos coesos têm a capacidade de, através de situações de perigo, impor o medo, também são aptos a, eliminando o perigo, fazer desaparecer o medo.

Meireles suplanta o minimalismo e o conceitualismo auto-referenciais ao lidar com materiais que são “matéria-prima e símbolos ao mesmo tempo”.¹³² Coisas que considera “paradigmáticas, [...] reconhecidas pelo público, em seu cotidiano”.¹³³ A garrafa de Coca-Cola, o dinheiro, os espelhos, os fósforos, os cutelos.

Naquela época, em entrevistas, Cildo relaciona abertamente seus trabalhos a significados externos a eles. No entanto, apenas mais recentemente, fazemos a ressalva, as palavras “metáfora” e “símbolo” aparecem de forma explícita em suas

¹³⁰ FONSECA, Elias Fajardo. *O Sermão da Montanha de Cildo Meireles*. Entrevista com o artista. Publicada originalmente em 25 abr. 1979. In: CILDO, 2009, p.75.

¹³¹ Ibid.

¹³² CERON, Ileana Pradilha ; HERKENHOFF, Paulo. *Entrevista de Paulo Herkenhoff e Ileana Pradilha Ceron com o artista no Rio de Janeiro, entre 1992 e 2001*. In: CILDO, 2001, p.62.

¹³³ MORAIS, Frederico. *Entrevista Cildo Meireles - Frederico Moraes*. In: CILDO, 2005, p.60.

falas. “Uma grande parte da minha obra reflete sobre a metáfora. O discurso torna-se quase material. A vida vira matéria prima”¹³⁴ afirma o artista. E complementa:

Trabalho com essa ideia de desvio da norma, que ressalta as possibilidades dos materiais. Como os fósforos em *O sermão da montanha: Fiat Lux*, como ossos, dinheiro, hóstias em *Missão Missões (Como construir catedrais)*, as velas votivas de *Olvido*, os elementos de interdição de *Através* e a própria *Eureka/Blindhotland* (durante a sua concepção optei pela esfera, que funcionaria também como símbolo).¹³⁵

*Missão/ Missões (Como construir catedrais)*¹³⁶ (1987) [fig. 36], é uma obra de importância na trajetória de Meireles, tendo participado de muitas exposições no Brasil e no exterior. Nela, o piso, coberto por moedas, é ligado, por uma coluna de hóstias, a um teto totalmente ocupado por ossos bovinos. Em *Olvido* [fig. 37], o artista utiliza-se de materiais semelhantes. Ao centro de uma área rodeada por velas e ocupada por ossos, é disposta uma tenda de índio americano. Esta acha-se recoberta por cédulas. A leitura dos materiais, que em conjunto possuem um apelo sensível imenso, é quase que imediata: lidam com a relação entre povos nativos das Américas e seus colonizadores.

Constatamos que Cildo, em muitas de suas obras, utiliza a representação: abordando a temática social, faz referências a ideias ou objetos que se encontram fora de seus trabalhos. Mas não deseja tornar esse recurso em uma regra. Reconhece que, em termos de arte, existem “manifestações paralelas” ao representar, e que algumas de suas obras estão alinhadas com esse pensamento.¹³⁷ Também tem a opinião de que é quase impossível a uma proposta artística – estando a representação intencionalmente presente nela, ou não – não sofrer uma impregnação externa e adquirir um “algo mais”.¹³⁸

A narrativa, suprimida pelo ideário ascético que construiu a arte moderna, tampouco é desprezada por Meireles nesse novo momento de sua trajetória. Percebe-a enquanto algo mais amplo do que uma simples sequência de

¹³⁴ ENGUITA, Nuria. *Lugares de fruição*. Entrevista com o artista. Publicada originalmente em 1994. Entrevista. In: CAMERON, 2000, p.136.

¹³⁵ BERG, Len. *Malhas da Liberdade*. Entrevista com o artista. Publicada originalmente em 21 jan. 1997. In: CILDO, 2009, p.130.

¹³⁶ Realizada pela primeira vez para o evento *A Visão do Artista: – Arte sobre Arte: a visão contemporânea das missões*, por ocasião dos 300 anos das missões jesuíticas no sul do continente americano. A mostra passou por Brasília, Rio de Janeiro, São Paulo e Porto Alegre e foi organizada por Frederico Morais (1987-88).

¹³⁷ MOSQUERA, Gerardo. *Gerardo Mosquera conversa com Cildo Meireles*. Entrevista. In: CAMERON, 2000, p.19.

¹³⁸ Ibid.

acontecimentos que compõem uma história. O artista é capaz de ver uma narrativa no caminho que descreve o olhar do observador sobre uma obra, ou mesmo na concatenação de momentos por ele experimentados durante a sua fruição.

“Eu acho que em alguns trabalhos, inclusive, é uma exigência quase que intrínseca, estrutural daquela ideia, essa coisa da narração”¹³⁹ diz ele. Um exemplo de projeto de sua autoria em que admite que “isso é muito claro”¹⁴⁰, é *Desvio para o Vermelho*. A obra é composta de três partes, projetadas em épocas diferentes, *Impregnação*, *Entorno* e *Desvio*. Em *Impregnação* [fig. 38], “você entra e o primeiro contato que você tem com a peça é sonoro, é o som do vídeo que está rodando com os detalhes das diferentes coisas vermelhas. Por alguma razão alguém enfiou ali um monte de coisas vermelhas”.¹⁴¹ Passando para o *Entorno* [fig. 39],

há aquela garrafinha. Num primeiro momento, essa coisa anedótica, no plano do anedótico, parece explicar o que você acabou de ver – tudo avermelhado – mas na verdade, introduz a ideia de horizonte perfeito que é a superfície dos líquidos. Tem a desproporcionalidade... Você de repente está é diante de uma superfície em repouso.¹⁴²

Andando “um pouco mais”¹⁴³, chega-se à última parte. No local, escuro, vê-se uma

pia inclinada [fig. 40], um desvio que de alguma maneira vai desmentir essa horizontalidade da grande mancha d’água no chão. Você se defronta outra vez com o som da água da torneira que é o som que foi gravado para o vídeo que está na entrada. Então há toda uma circularidade, também, que pressupõe uma narrativa, ela funda-se nesse encadeamento de falsas lógicas¹⁴⁴.

Cildo, apesar de não negar que, após a década de 1970, deve ter passado a utilizar com mais frequência o recurso da metáfora¹⁴⁵, relativiza a leitura simbólica, no sentido político, que costumam fazer de *Desvio para o vermelho*. Por esse motivo, contesta a interpretação que muitos, como Paulo Herkenhoff¹⁴⁶ e Ferreira

¹³⁹ Entrevista concedida à autora em 4 de novembro de 2015.

¹⁴⁰ Entrevista concedida à autora em 4 de novembro de 2015.

¹⁴¹ Entrevista concedida à autora em 4 de novembro de 2015.

¹⁴² Entrevista concedida à autora em 4 de novembro de 2015.

¹⁴³ Entrevista concedida à autora em 4 de novembro de 2015.

¹⁴⁴ Entrevista concedida à autora em 4 de novembro de 2015.

¹⁴⁵ GONÇALVES FILHO, Antonio. *Cildo Meireles: Filho de Marx ou da Coca-Cola ou o curto-circuito da arte*. Entrevista com o artista. Publicada originalmente em 21 jul. 2000. In: _____, 2000, p.110.

¹⁴⁶ Paulo Herkenhoff (1949-): historiador, curador e crítico de arte atuante no Brasil e reconhecido no exterior. Recentemente assume o cargo de diretor do Museu de Arte do Rio (MAR).

Gullar¹⁴⁷, fazem do trabalho. Esclarece que no momento em que rascunhara as primeiras ideias da obra, em 1967, estava mais direcionado para uma “poética espacial e problemas formais”, e interessado por “algo mais abstrato”¹⁴⁸ – o que foi explicado no capítulo anterior, *Desvendando novos territórios*.

Eu sempre conto uma história, o Paulo Herkenhoff tinha sido nomeado para curador da Bienal¹⁴⁹, acho que em 1997 ele me convidou para participar para refazer o *Desvio para o Vermelho*. [...]. Quando eu recebi um *press release* da Bienal, o Paulo tinha feito uma leitura política do *Desvio*, provavelmente baseado em alguma história que eu contei. Mas na minha cabeça a peça nunca foi política, o vermelho eu escolhi porque era a cor de maior tamanho de onda e carregada de simbolismos de todas as naturezas. Outro dia eu soube que tinha um partido de esquerda que no seu site a abertura era o *Desvio para o Vermelho*, mas nunca ninguém me pediu para usar. O próprio Ferreira Gullar acho que uma vez fez um artigo a favor porque fez uma leitura política. As pessoas querem o sentido. Se você dá, por exemplo, um desenho figurativo, elas querem saber o que tem por detrás daquilo. Se você dá uma coisa profundamente abstrata, elas querem saber o que tem de figurativo naquilo. Então, tem uma espécie de insaciedade permanente. [...]. Tem um momento que você tem que formalizar, você tem que escolher uma cor. A escolha foi racional, “vou botar o vermelho”. Claro, você pode fazer uma leitura. As coisas adquirem de repente um caminho que configura um simbolismo.¹⁵⁰

Nesse ponto, o artista revela a intenção de não ter “uma preocupação sistemática em metaforizar”, ou em produzir uma arte engajada.¹⁵¹ No jornal *O Globo* de 1983, citando Meireles, Frederico Moraes assinala que o mesmo diz explorar “hoje em seus trabalhos mais a sensualidade, que as questões sociais e políticas. Estas como que ficam em segundo plano.”¹⁵² Depreendemos o termo “sensualidade”, no dado contexto, como algo relativo aos órgãos dos sentidos.

Ligados a essa ideia, da década seguinte em diante, o verbo “seduzir” e o substantivo “sedução” podem ser verificados no discurso de Cildo. Segundo ele, “o objeto de arte deve, a despeito de tudo, seduzir instantaneamente; não pode

¹⁴⁷ Ferreira Gullar (1930-): é considerado um dos fundadores do movimento neoconcreto. Escritor e poeta de destaque no país, é membro da Academia Brasileira de Letras. Também exerce a função de crítico de arte.

¹⁴⁸ GONÇALVES FILHO, Antonio. *Cildo Meireles: Filho de Marx ou da Coca-Cola ou o curto-circuito da arte*. Entrevista com o artista. Publicada originalmente em 21 jul. 2000. In: _____, 2000, p.110.

¹⁴⁹ Refere-se à 24ª edição da Bienal de São Paulo ocorrida em de 3 de outubro a 13 de dezembro de 1998.

¹⁵⁰ Entrevista concedida à autora em 4 de novembro de 2015.

¹⁵¹ GONÇALVES FILHO, loc. cit.

¹⁵² MORAIS, Frederico. “Cildo Meireles constrói um castelo: um abismo”. *O Globo*, Rio de Janeiro, Cultura, p.20, 17 out. 1983.

funcionar sem sedução”.¹⁵³ A sedução, por conseguinte, seria aquilo que permite ao espectador “uma empatia instantânea” (MEIRELES apud MONAQUESI, 2002). Isso tem relação com a capacidade de uma obra possuir “suficiente força poética”¹⁵⁴ para ser imediatamente “compreensível a todos, sem a necessidade de informação extra”¹⁵⁵.

Como exemplo disso, Meireles menciona que, diferente do cinema e da música, dos quais “você só pode dizer se gostou ou não após o final”¹⁵⁶, “as artes plásticas têm essa generosidade, você olha, dá as costas e vai embora”.¹⁵⁷ Sem delongas, pela interação pontual, surtem um efeito direto. Seduzir seria, então, fazer o trabalho funcionar como uma espécie de “sequestro relâmpago”¹⁵⁸. Transportar, a partir dele, ainda que por um momento fugaz, “a pessoa daquele momento e daquele lugar e fazê-la mergulhar numa espécie de outra dimensão”¹⁵⁹.

Quando o artista diz lançar mão da sedução, acredita que ela “se funda muito também nos aspectos [...] de beleza mesmo”¹⁶⁰. Não vê problemas em que a arte contemporânea possa comportar alguma dimensão estética, nem se incomoda com que vejam beleza em suas obras. Espera, inclusive, que a encontrem, já que “é um pouco por isso que”¹⁶¹ trabalha. Pondera que assumir essa postura, hoje, pode transmitir

uma sensação indiscutível de eu ser narcisista ou egoísta. Mas você saber que de alguma maneira provocou um momento legal, prazeroso, belo para um outro ser humano é uma coisa legal. A minha grande crítica à arte conceitual era que ela se tornou muito inóspita, muito árida, muito abdicante das boas coisas que a arte tem. Claro, eu não tenho nada contra as pessoas encontrarem beleza.¹⁶²

¹⁵³ ENGUITA, Nuria. *Lugares de fruição*. Entrevista com o artista. Publicada originalmente em 1994. In: CAMERON, 2000, p.137.

¹⁵⁴ Ibid.

¹⁵⁵ Ibid.

¹⁵⁶ TEJO, Cristina. *A arte tem que seduzir*. Entrevista com o artista. Publicada originalmente em 2002. In: CILDO, 2009, p.186.

¹⁵⁷ HERZOG, Hans-Michel. *Hans-Michael Herzog em conversa com Cildo Meireles, Rio de Janeiro, 12 de abril de 2006*. In: DAROS-LATINAMERICA, 2006, p.72.

¹⁵⁸ Entrevista concedida à autora em 4 de novembro de 2015.

¹⁵⁹ Fala de vídeo presente na revista digital *Celeuma*. In: RIVETTI, Lara. “Cildo Meireles”. O Trabalho da arte. *Celeuma*, São Paulo, nº 3, dez. 2013. Disponível em: <<http://www.mariantonia.prceu.usp.br/celeuma/?q=revista/3/o-trabalho-da-arte/cildo-meireles>>. Acesso em: 15 fev. 2016.

¹⁶⁰ MONACHESI, Juliana. “Artista carioca defende que a arte deve seduzir”. Entrevista com o artista. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 22 dez. 2002. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u29608.shtml>>. Acesso em: 1 jul. 2015

¹⁶¹ Entrevista concedida à autora em 4 de novembro de 2015.

¹⁶² Entrevista concedida à autora em 4 de novembro de 2015.

Assim como no caso do termo “narração”, Cildo Meireles propõe uma noção amplificada do conceito “beleza”. Algo, para ele, inefável, mas cuja presença é possível de ser identificada por qualquer um.¹⁶³ Sugere que, para um artista, ela seria a “pepita de ouro” que este, tal qual o garimpeiro, “vê surgir em sua bateia¹⁶⁴”.¹⁶⁵ Colocando de outra maneira, é aquela rara ocorrência que esse tal artista procura. A beleza aproxima-se, justamente, daquilo que Meireles chama de “sequestro”, “quando o objeto” – artístico ou não – “faz o sujeito esquecer-se de si mesmo”.¹⁶⁶ Nesse sentido, se uma pessoa propõe uma criação artística, de acordo com Cildo, esse alguém não deve “abrir mão ou abominar a beleza, a atração que um objeto de arte pode ter”¹⁶⁷. Tampouco suas obras “deveriam perder essa possibilidade que têm de se relacionar emocionalmente com o espectador”.¹⁶⁸

Segundo Joseph Kosuth¹⁶⁹, artista americano que é considerado um dos fundadores teóricos da arte conceitual, a função da arte não é estética.¹⁷⁰ Meireles, relativiza a questão: “nem sempre a função é buscar a beleza”.¹⁷¹ Livre território deseja o “andarilho” Cildo. Acredita que o conceitualismo pode admitir prazer estético¹⁷² – algo que, segundo o que fora delimitado em termos de produção conceitual nos Estados Unidos e na Europa, jamais seria aceito.

Para um artista conceitual, digamos, “estrito”, como Kosuth, as propriedades físicas das coisas não são prioritárias.¹⁷³ Mas Meireles não prescinde delas em boa parte de sua obra.¹⁷⁴ Kosuth entende que valorizar a aparência é desconsiderar o

¹⁶³ MORAIS, Frederico. *Entrevista Cildo Meireles - Frederico Morais*. In: CILDO, 2005, p.60.

¹⁶⁴ Bateia: espécie de vasilha, de madeira ou metal, usada no garimpo para separar cascalho e outros detritos de pedras e metais preciosos. *Dicionário Houaiss da língua Portuguesa*. Disponível em: <<http://houaiss.uol.com.br/>>. Acesso em: mar. 2016.

¹⁶⁵ MORAIS, loc. cit.

¹⁶⁶ HERZOG, Hans-Michel. *Hans-Michael Herzog em conversa com Cildo Meireles, Rio de Janeiro, 12 de abril de 2006*. In: DAROS-LATINAMERICA, 2006, p.74.

¹⁶⁷ Fala de vídeo presente na revista digital *Celeuma*. In: RIVETTI, Lara. “Cildo Meireles”. O Trabalho da arte. *Celeuma*, São Paulo, n° 3, dez. 2013. Disponível em: <<http://www.mariantonia.prceu.usp.br/celeuma/?q=revista/3/o-trabalho-da-arte/cildo-meireles>>. Acesso em: 15 fev. 2016.

¹⁶⁸ HERZOG, op. cit. p.72.

¹⁶⁹ Joseph Kosuth (1945-): Em seus textos e sua obra propõe que a arte, como uma tautologia auto-referente, questione a sua própria natureza.

¹⁷⁰ KOSUTH, Joseph. “A arte depois da filosofia”. (1969). Tradutor: Pedro Sússekind. In: COTRIM, Cecília.; FERREIRA, Glória. (Orgs.). *Escritos de Artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. p.214.

¹⁷¹ HERZOG, op. cit. p.74.

¹⁷² Entrevista concedida à autora em 4 de novembro de 2015.

¹⁷³ KOSUTH, op. cit. p.220.

¹⁷⁴ Entrevista concedida à autora em 4 de novembro de 2015.

elemento conceitual.¹⁷⁵ Meireles nos apresenta muitos trabalhos em que busca combinar o sensorial ao intelectual. Para Kosuth, a viabilidade da arte não depende de uma experiência visual ou de outra categoria sensível.¹⁷⁶ Com suas propostas, Meireles extravasa da visualidade para os outros quatro sentidos. Kosuth critica os formalistas por elevarem sua produção ao nível de arte apenas em virtude de sua semelhança com obras que a precederam.¹⁷⁷ Meireles, não baseia o seu “formalismo” na arte antecedente, já que rejeita os estilos. Sua utopia é acreditar que cada um de seus trabalhos é “totalmente diferente do anterior”.¹⁷⁸ Cildo talvez concordasse em dizer que o “formalismo”, por ele realizado, não se limita à morfologia das obras de arte consagradas, mas pode conectar-se a diversos aspectos do repertório sensível da cultura humana.

Evidencia-se que, nesse momento de sua produção, Cildo Meireles desembaraça-se de amarras teóricas.

Na minha juventude estava interessado em trabalhar com a duplicidade de meio e mensagem; depois, em certo momento, decidi começar a trabalhar independentemente do discurso, com maior liberdade possível, sem me dar conta se a direção era política ou abstrata; trabalhar sempre no limite, na fronteira das coisas.¹⁷⁹

Nessa fase, o artista segue com a recusa, já explicitada aqui, ao estilo e aos rótulos. Todo tipo de normatização, na arte, ainda o incomoda. Sua nova produção, contudo, já não opera segundo uma lógica de exclusividade – o entendimento de que só se pode ter isso **ou** aquilo – como observamos entre 1968 e 1973. O Meireles, pós-1973, percebera que as *Inserções em circuitos ideológicos* não lhe impossibilitavam de continuar com os *Espaços Virtuais Cantos*.¹⁸⁰ Chegara à conclusão de que o fato de estar afinado com questões conceituais, não o impedia de lidar com operações formais, inclusive em um mesmo projeto. Que o “ou-ou”

¹⁷⁵ KOSUTH, Joseph. “A arte depois da filosofia”. (1969). Tradutor: Pedro Sússekind. In: COTRIM, Cecília.; FERREIRA, Glória. (Orgs.). *Escritos de Artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. p.216.

¹⁷⁶ Ibid. p.223.

¹⁷⁷ Ibid. p.216.

¹⁷⁸ HERZOG, Hans-Michel. *Hans-Michael Herzog em conversa com Cildo Meireles, Rio de Janeiro, 12 de abril de 2006*. In: DAROS-LATINAMERICA, 2006. p.72.

¹⁷⁹ ENGUITA, Nuria. *Lugares de fruição*. Entrevista com o artista. Publicada originalmente em 1994. Entrevista. In: CAMERON, 2000, p.140.

¹⁸⁰ MORAIS, Frederico. *Entrevista Cildo Meireles - Frederico Moraes*. In: CILDO, 2005, p.60.

era um falso conflito.¹⁸¹ A nova lógica que assume é, nesse sentido, a da simultaneidade: é possível a ele, isso e aquilo também.

Esse raciocínio aproxima-se do princípio que orienta o projeto de *Malhas da Liberdade*. O trabalho possui três versões, as duas primeiras confeccionadas a partir de cordas (1976) [fig. 41] e a terceira em ferro (1976) [fig.42]. São estruturas que se assemelham a objetos que têm por função confinar coisas – as redes de pesca e as grades da cela – mas que não teriam a capacidade de prender nada. Isso porque são formuladas a partir “da bifurcação contínua da linha” .¹⁸² Meireles constata: “minha cabeça é muito isso aqui [aponta para a versão feita em ferro de *Malhas da Liberdade* (1977) que está presa à parede], bifurcações de bifurcações de bifurcações” .¹⁸³ Dizemos mais, o desenho particular que possui a trajetória que passa a realizar o “andarilho” Cildo é precisamente o mesmo de seu pensamento, “bifurcações de bifurcações de bifurcações”.

¹⁸¹ MORAIS, Frederico. *Entrevista Cildo Meireles - Frederico Morais*. In: CILDO, 2005, p.60.

¹⁸² BERG, Len. *Malhas da Liberdade*. Entrevista com o artista. Publicada originalmente em 21 jan. 1997. In: CILDO, 2009, p.126.

¹⁸³ Entrevista concedida à autora em 4 de novembro de 2015.

5 Considerações finais

Depois da primeira fase de sua obra, ocorrida entre 1963 e 1968, ao referir-se a um determinado recurso de que se utiliza, Cildo Meireles sempre faz questão de observar que este contempla apenas “alguns”, “certos” ou “parte” dos trabalhos que realiza como artista. Mas seria possível a ele traçar, de fato, um trajeto totalmente livre de estilos ou de metodologia?

Acreditamos, agora, que a questão principal desse trabalho não repousa tanto sobre a pretensão do discurso de Meireles ser efetiva ou não. O próprio artista reconhece-a enquanto um tipo de “utopia”¹⁸⁴, já que, de alguma maneira, “existem coisas recorrentes, material recorrente”¹⁸⁵, em sua obra. Todavia, essa ideia, de natureza irrealizável, funciona para ele como um exercício de auto-crítica persistente, que o impulsiona em direção a novas práticas ampliando, assim, o território por ele desbravado.

Em sua atividade criativa, a investigação que realiza entre 1963 e 1968 é necessariamente insular, já que corresponde ao tempo em que inicia a sua produção. Restringe-se ao desenho figurativo expressionista. No intervalo entre 1968 e 1973, vive um momento de experimentação. Parece-lhe ser imprescindível, a fim de conhecer novas áreas do infindável território artístico, abandonar aquelas que já explorara até os seus limites. É quando deixa para trás o desenho, em seguida, rejeita os *Espaços Virtuais* e, mais adiante, decepciona-se com a arte conceitual e com o próprio sistema de arte. A partir de 1973, o artista chega à conclusão de que recusar-se a retomar campos por ele já esquadrihados, seria mais uma forma de limitar os seus passos. Torna-se tempo de, procurando liberdade total, complexificar a sua trajetória com idas e vindas.

Essas seriam as três lógicas reconhecíveis na poética do “andarilho” Cildo Meireles ao longo desses, quase, 60 anos de produção. A primeira, a de uma

¹⁸⁴ HERZOG, Hans-Michel. *Hans-Michael Herzog em conversa com Cildo Meireles, Rio de Janeiro, 12 de abril de 2006*. In: DAROS-LATINAMERICA, 2006. p.72.

¹⁸⁵ Ibid.

contínua convergência – um caminhar que tende a manter-se dentro de um território fechado. A segunda, a de uma descontínua exclusividade – um caminhar explorador em direção a lugares sempre desconhecidos. A terceira, a de uma complexa simultaneidade – a construção de pontes e um livre caminhar para qualquer espaço, explorado e inexplorado, do território artístico.

Sua produção passa a ser complexa o bastante para que Meireles recuse o rótulo de um estilo, e exija que se preserve a fruição singular de cada uma de suas obras. Tal atitude contribui para que, no contato com o seu trabalho, seja garantida ao público a possibilidade do impacto da surpresa. É nesse ponto que a utopia do artista se realiza em certo sentido. Abraçar uma trajetória linear ou reconhecível, como pretendem alguns críticos, seria para ele uma armadilha. “Gosto de perambular pela liberdade que as artes plásticas permitem”, afirma Cildo¹⁸⁶.

Não foi intento do presente trabalho facilitar, por comodismo – como diria o próprio Meireles –, a análise da produção de um artista, omitindo “fases inteiras [...] ou mesmo a totalidade” dela.¹⁸⁷ Mas sim, apresentar, de maneira introdutória, a riqueza do conjunto de sua obra.

¹⁸⁶ MEIRELES apud Ivan Claudio. “No time dos bons: Apontado como um dos artistas plásticos brasileiros de maior repercussão no Exterior, Cildo Meireles é tema de livro e presença em quatro mostras em São Paulo”. *IstoÉ*, São Paulo, 19 jul. 2000. Disponível em: <http://www.istoe.com.br/reportagens/29916_NO+TIME+DOS+BONS> Acesso em: 15 fev. 2016.

¹⁸⁷ MORAIS, Frederico. *O artista como garimpeiro vive de procurar o que perdeu*. Entrevista com o artista. Publicada originalmente em 16 mar.1977. In: CILDO, 2009, p.48.

6

Referências

Dicionários

Dicionário Priberam da Língua Portuguesa (2008-2013). Disponível em: <<https://www.priberam.pt/DLPO/quiasmo>>.

Grande Dicionário Houaiss da língua Portuguesa (2012). Disponível em: <<http://houaiss.uol.com.br/>>.

Livros

CAMERON, Dan; MOSQUERA, Gerardo; HERKENHOFF, Paulo; **Cildo Meireles**. Tradução: Len Berg; São Paulo: Cosac & Naify, 2000. 160p.

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea**: uma introdução. Tradução: Rejane Janowitz. São Paulo: Martins Fontes, 2005. 168p.

CILDO Meireles. Rio de Janeiro: Azougue, 2009.

FRIED, Michael. **Art and Objecthood**. Chicago: Chicago Press, 1998. p.148-172.

GONÇALVES FILHO, Antonio. Cildo Meireles: Filho de Marx ou da Coca-Cola ou o curto-circuito da arte. Entrevista com o artista. Publicada originalmente em 21 jul. 2000. In: _____. **Primeira individual: 25 anos de crítica de arte**. São Paulo: Cosac & Naify, 2000. p.108-113.

KOSUTH, Joseph. **A arte depois da filosofia**. (1969). Tradutor: Pedro Sússekind. In: COTRIM, Cecília.; FERREIRA, Glória. (Orgs.). *Escritos de Artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. p.210-234.

MAIA, Carmen. **Cildo Meireles**. Rio de Janeiro: Funarte, 2009. 122p.

WOOD, Paul. **Arte Conceitual**. Tradução: Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. 80p.

Artigos

I SALÃO da Bússola mostra no MAM 313 trabalhos das mais modernas tendências. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 5 nov. 1969. 1º Caderno, p.12.

A ARTE polêmica e insólita do andarilho Cildo Meireles. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 23 set.1981. p.19.

BITTENCOURT, Francisco. A geração tranca-ruas. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 9 maio 1970. Caderno B, p.2.

CILDO Meireles: um “sermão da montanha” com duração de 24 horas. **Jornal do Brasil**, 24 abr. 1979. Caderno B, p.4.

INAUGURADO o Salão da Bússola na Guanabara. **Diário da Noite**, Rio de Janeiro, 11 nov. 1969. 1º Caderno, p.9.

MARTÍ, Silas. Bial de Istambul começa com fórmula nada secreta: Brasileiro CILDO Meireles e sul-africano William Kentridge estão na mostra. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 9 set. 2015.

MEIRELES vence Salão da Bússola. **Jornal do Brasil**, 28 out. 1969. 1º Caderno, p.10.

MORAIS, Frederico. “Ambientes” de Gildo (sic) Meireles. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 1 de maio 1969. 2ª Seção, p.3.

_____. Balanços e equívocos – final: lição e anatomia do poder. **O Globo**, Rio de Janeiro, 11 jan. 1980. Matutina, Cultura, p.34.

_____. Cildo Meireles constrói um castelo: um abismo. **O Globo**, Rio de Janeiro, 17 out. 1983. Cultura, p.20.

_____. Cildo Meireles (sic): primeira abordagem. **O Globo**, Rio de Janeiro, 16 out. 1975. Matutina, Cultura, p.37.

_____. Ecos do sermão e Nova York. **O Globo**, Rio de Janeiro, 25 maio 1979. Matutina, Cultura, p.35.

_____. O Etc. é tudo. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 7 nov. 1969. 2ª Seção, p.3.

_____. Salão da Bússola: resultado. **Diário de notícias**, 28 out. 1969. 2ª Seção, p.3.

PONTUAL, Roberto. Cildo Meireles / Eureka / Blindhotland. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 5 out. 1975. Caderno B, p.6.

_____. A contribuição do individual. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 2 jan. 1976. Caderno B, p.4.

_____. Tensões: casos de Cildo. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 19 maio 1979. Caderno B, p.2.

SANTA CRUZ, Lúcia. Um efêmero apelo aos sentidos: as instalações. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 8 dez. 1987. Tribuna BIS, p. 2.

_____. Missões, 300 anos na visão dos artistas. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 24 nov. 1987. Tribuna BIS, p.6.

VOLUME de trabalhos para Salão da Bússola no MAM desorienta até promotores. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 16 out. 1969. 1º Caderno, p.21.

Catálogos

BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO. **XXIV Bienal de São Paulo**: roteiros, roteiros, roteiros, roteiros, roteiros, roteiros, roteiros. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998. 331p. (Volume 2) Catálogo.

CILDO Meireles. Texto de Ronaldo Brito, Eudoro Augusto Macieira de Souza. Rio de Janeiro: Funarte, 1981. 48p. (Arte brasileira contemporânea). Catálogo.

CILDO Meireles. Helsinki, Finlândia: Kiasma, Nykytaiteen Museo, 1999. 61p. Catálogo.

CILDO Meireles: algum desenho [1963-2005]. Rio de Janeiro: CCBB, 2005. 125p. Catálogo.

CILDO Meireles: geografia do Brasil. Rio de Janeiro: Artviva, 2001. 93p. Catálogo.

DAROS-LATINAMERICA (COLEÇÃO DE ARTE). DAROS EXHIBITIONS. **Seduções:** Valeska Soares, Cildo Meireles, Ernesto Neto : instalações, instalaciones, installations, June 9 - October 15, 2006, Daros Exhibitions Zürich. Osfildern: Hatje Cantz, 2006. 240p. Catálogo.

Teses e Dissertações

ANDRADE, Marco Antonio Pasqualini. **Uma poética ambiental:** Cildo Meireles (1963 – 1970). 2007. 139 f. Tese (Doutorado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo.

SILVA, Marta Telles Machado da. **Cildo Meireles:** uma poética do desvio. 2002. 90 f. Dissertação (Mestrado em História) – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, 2002.

ALMONFREY, Juliana de Souza Silva. **Cildo Meireles:** Inserção e Desvio no Transitar Conceitual. 144 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Programa de Pós-Graduação em Artes do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2009.

Referências em meio eletrônico

CILDO Meireles. Portal da Galeria Continua (San Gimignano, Pequim, Les Moulins, Havana). Disponível em: <<http://www.galleriaincontinua.com/artist/142/artpieces>>. Acesso em: 3 mar. 2016.

CILDO Meireles. Portal da Galeria Luisa Strina (São Paulo). Disponível em: <<http://www.galerialuisastrina.com.br/artistas/cildo-meireles/>>. Acesso em: 1 maio 2015.

CYPRIANO, Fabio. Cildo Meireles distribui picolés em Kassel. **Folha de São Paulo**, São Paulo, Ilustrada, 25 maio 2002. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2505200221.htm>>. Acesso em 23 fev. 2016.

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural. Disponível em: <enciclopedia.itaucultural.org.br>. Acesso em: 16 mar. 2016.

FRAGA, Marina; URANO, Pedro. Carbono entrevista Cildo Meireles. **Revista Carbono**, Lupa, ed. nº 4, set. 2013. Disponível em: <<http://revistacarbono.com/artigos/04carbono-entrevista-cildo-meireles/>>. Acesso em: 12 set. 2015.

GALERIE Lelong. Portal da Galeria Lelong (Nova York). Disponível em: <<http://www.galerielelong.com/>>. Acesso em: 24 mar. 2016.

GEMEENTE Museum, Portal do Museu Nacional de Haia. Disponível em: <<http://www.gemeentemuseum.nl>>. Acesso em: 16 mar. 2016.

Ivan Claudio. No time dos bons: Apontado como um dos artistas plásticos brasileiros de maior repercussão no Exterior, Cildo Meireles é tema de livro e presença em quatro mostras em São Paulo. **IstoÉ**, São Paulo, 19 jul. 2000. Disponível em: <http://www.istoe.com.br/reportagens/29916_NO+TIME+DOS+BONS> Acesso em: 15 fev. 2016.

MACHADO, Vanessa Rosa; SANTOS, Fábio Lopes de Souza. A Revista Malasartes, a crítica ao projeto político-cultural do modernismo e a produção experimental dos anos 1970. In: **Ata do VIII Encontro de História da Arte**. Universidade Estadual de Campinas, Campinas 2012. p. 685-692. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/cha/eha/atas/2012/Vanessa%20Rosa.pdf>> . Acesso em: 10 mar. 2016.

MADE in Brasil. Portal da Exposição realizada na Casa Daros (21 mar. – 9 ago. 2015) Disponível em: <<http://www.madeinbrasil.casadaros.net/>>. Acesso em: 1 maio 2015.

MONACHESI, Juliana. Artista carioca defende que a arte deve seduzir. Entrevista. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 22 dez. 2002. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u29608.shtml>>. Acesso em: 1 jul. 2015.

RIBEIRO, Marília Andrés. A Arte não pertence a ninguém. Entrevista com Frederico Morais. **Revista UFMG**, Belo Horizonte, v. 20, nº 1, p.336-351, jan./jun. 2013. Disponível em: <https://www.ufmg.br/revistaufmg/downloads/20/18-entrevista_fredrico_morais.pdf>. Acesso em 3 mar. 2016.

RIVETTI, Lara. Cildo Meireles. O Trabalho da arte. **Celeuma**, São Paulo, nº 3, dez. 2013. Disponível em: <<http://www.mariantonia.prceu.usp.br/celeuma/?q=revista/3/o-trabalho-da-arte/cildo-meireles>>. Acesso em: 15 fev. 2016.

RIVITTI, Thaís. “A Parte do Fogo” décadas depois. **Revista Número**, Porto Alegre, nº 9, p.24-25, dez. 2006. Disponível em: <<http://www.forumpermanente.org/rede/numero>>. Acesso em: 16 mar. 2016.

SEIS artistas dialogam com a pré-história em SP: No MAM, 34º Panorama da Arte Brasileira relaciona produção atual com passado. **O Globo**, Rio de Janeiro, 3 out. 2015. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/seis-artistas-dialogam-com-pre-historia-em-sp-17674077>>. Acesso em: 19 mar. 2016.

Entrevistas

MEIRELES, Cildo. *Bifurcações de bifurcações de bifurcações*. Entrevista concedida à autora em 4 nov 2015. Rio de Janeiro. Áudio em mp3.

Audiovisual

CURTA! **Panorama: Obra de Cildo Meireles no Pico da Neblina**. 18 out. 2015. 2’30”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4_GW1pcvGoU>. Acesso em: 19 mar. 2016.

CILDO Meireles. Direção: Wilson Coutinho. Rio de Janeiro, 1979. 11 min. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2TIR6jHgXFw>>. Acesso em: 3 jul. 2015

CILDO Meireles. Sangue Latino. Entrevista. Canal Brasil, Rio de Janeiro, jul. 2012. 3'38". Disponível em: <<http://globo.com/canal-brasil/sangue-latino/v/cildo-meireles/2051217/>> Acesso em: 25 set. 2015.

ENTREVISTA com Cildo Meireles. Casa Daros, Rio de Janeiro, 2. Fev. 2015. 7'20". Disponível em: <<http://www.madeinbrasil.casadaros.net/>>. Acesso em 1 maio 2015.

PROA TV. **Entrevista al artista brasileiro Cildo Meireles. Primera parte.** Buenos Aires, 4 abr. 2012. 12'49". Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=AAktwiRkaYA>>. Acesso em: 25 set. 2015.

PROA TV. **Segunda parte de la entrevista con el artista brasileiro Cildo Meireles.** Buenos Aires, 12 abr. 2012. 11'32". Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=husGnZ9k-OQ>>. Acesso em: 25 set. 2015.

Portal do Youtube. (18 out. 2015). *Curta!*

7 Figuras



Figura 1 - Aspecto da exposição *África Negra*.

Fotografia: Correio Brasiliense, 1964. In: ANDRADE, Marco Antonio Pasqualini. **Uma poética ambiental: Cildo Meireles (1963-1970)**. 2007. Tese de Doutorado em Artes (Programa de Pós-Graduação em Artes, Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo). p.30.



Figura 2 - Cildo Meireles. *Sem título* (1964)

Nanquim, merthiolate e clara de ovo com pigmento sobre papel. 66 x 50 cm. In: CILDO Meireles: *Algum desenho (1963-2005)*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2005. p. 74.

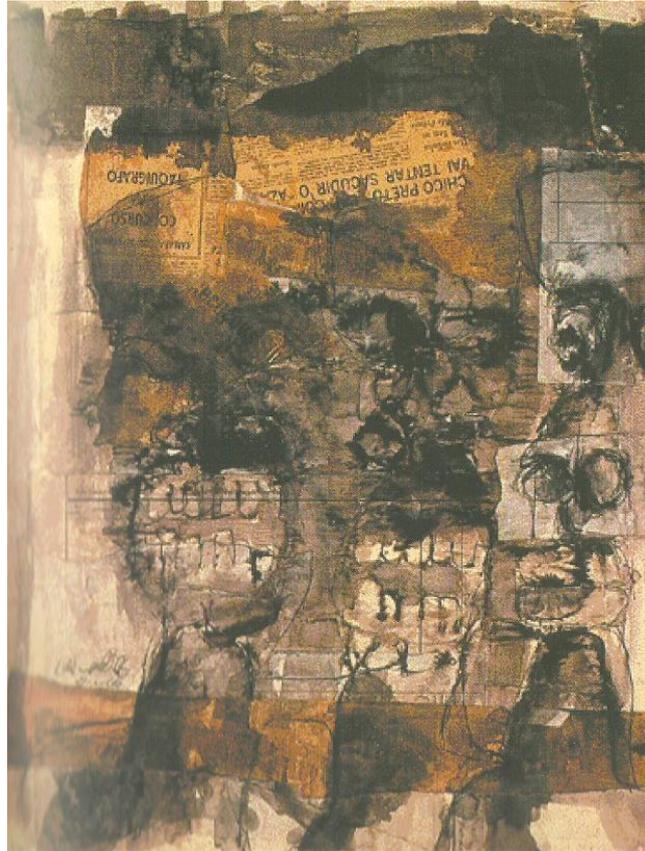


Figura 3 - Cildo Meireles. *Sem título* (1965).

Nanquim e técnica mista sobre papel. 65 x 50 cm. In: CILDO Meireles, *Geografia do Brasil*. Rio de Janeiro: Artviva, 2001. p. 25.

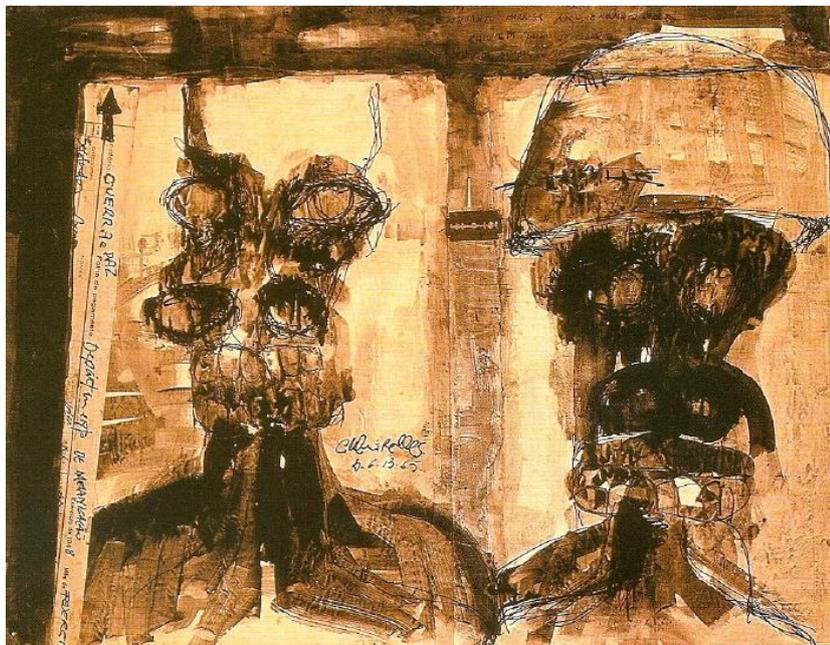


Figura 4 - Cildo Meireles. *Sem título* (1965)

Nanquim e técnica mista sobre papel. 50 x 66 cm. In: CILDO, 2001, p. 25.



Figura 5 - Piet Mondrian. *Árvore vermelha* (1908-09)

Óleo sobre tela. 70 cm x 99 cm. In: Portal do Museu Nacional de Haia.
Disponível em: <<http://www.gemeentemuseum.nl>>. Acesso em: 16 mar. 2016.



Figura 6 - Piet Mondrian. *Árvore cinza* (1911)

Óleo sobre tela. 79,7 cm X 109,1 cm. In: Portal do Museu Nacional de Haia.
Disponível em: <<http://www.gemeentemuseum.nl>>. Acesso em: 16 mar. 2016



Figura 7 - Piet Mondrian. *Árvores floridas* (1912)

Óleo sobre tela. 60 x 85 cm. In: Portal do Museu Nacional de Haia. Disponível em: <<http://www.gemeentemuseum.nl>>. Acesso em: 16. mar. 2016.



Figura 8 - Cildo Meireles. *Cruzamentos* (1968)

Nanquim sobre papel. 31 x 47,2 cm. In: CILDO, 2001, p. 27.



Figura 9 - Cildo Meireles. *Parada de ônibus* (1968)

Nanquim sobre papel. 31 x 47,7 cm. In: CILDO, 2001, p. 27.

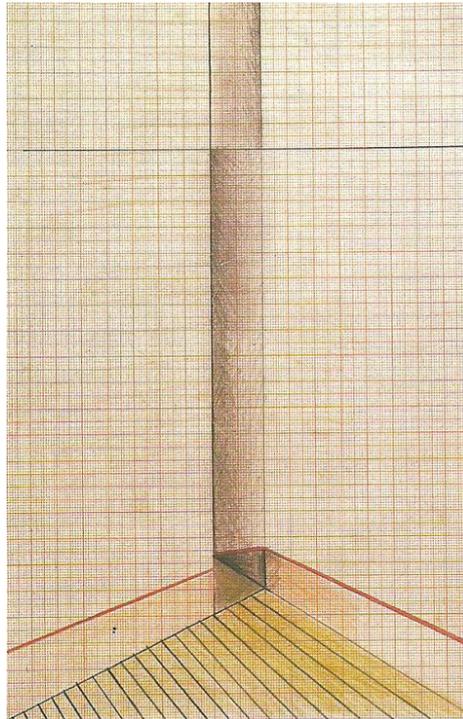


Figura 10 - Cildo Meireles. *Espaços virtuais cantos* (1967-68)

Desenho de projeto, tinta e grafite sobre papel milimetrado. C. 70 x 50 cm.

In: CILDO, 2001, p. 41.

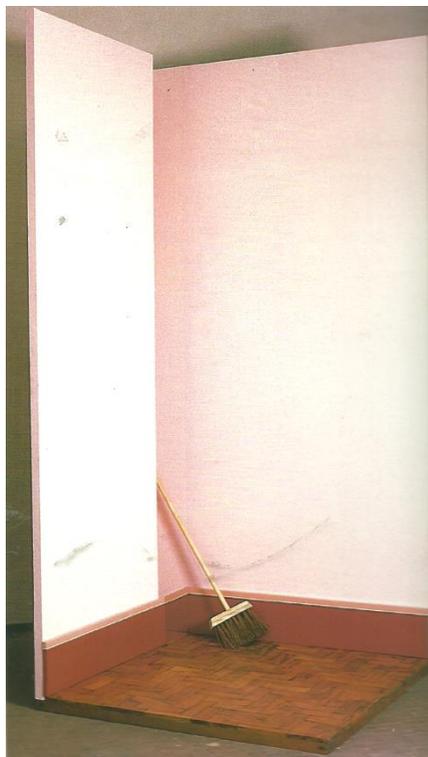


Figura 11 - Cildo Meireles. *Espaços virtuais cantos* (1967-68)

Madeira, tela, tinta e piso de taco de madeira. In: CILDO, 2001, p. 41.

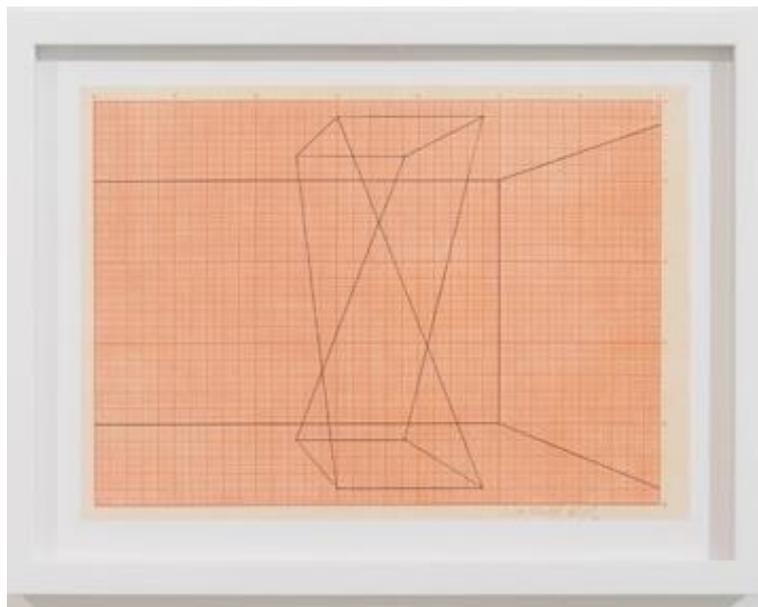


Figura 12 - Cildo Meireles. *Volumes Virtuais* (1968-1969)

Desenho de projeto, tinta sobre papel, 26,8 x 37,5 cm. In: Portal da Galeria Continua. Disponível em: <<http://www.galleriacontinua.com/artist/142/artpieces>>. Acesso em: mar. 2016.



Figura 13 (à esquerda) - Cildo Meireles. *Volumes virtuais* (1967-2015)

Fio de lã, dimensões variáveis. In: Portal da Galeria Continua. Disponível em: <<http://www.galleriacontinua.com/artist/142/artpieces>>. Acesso em: 3 mar. 2016.

Figura 14 (à direita) - Cildo Meireles. *Volumes virtuais* (1967-2015)

Fio de lã, dimensões variáveis. In: Portal da Galeria Continua. Disponível em: <<http://www.galleriacontinua.com/artist/142/artpieces>>. Acesso em: 3 mar. 2016.

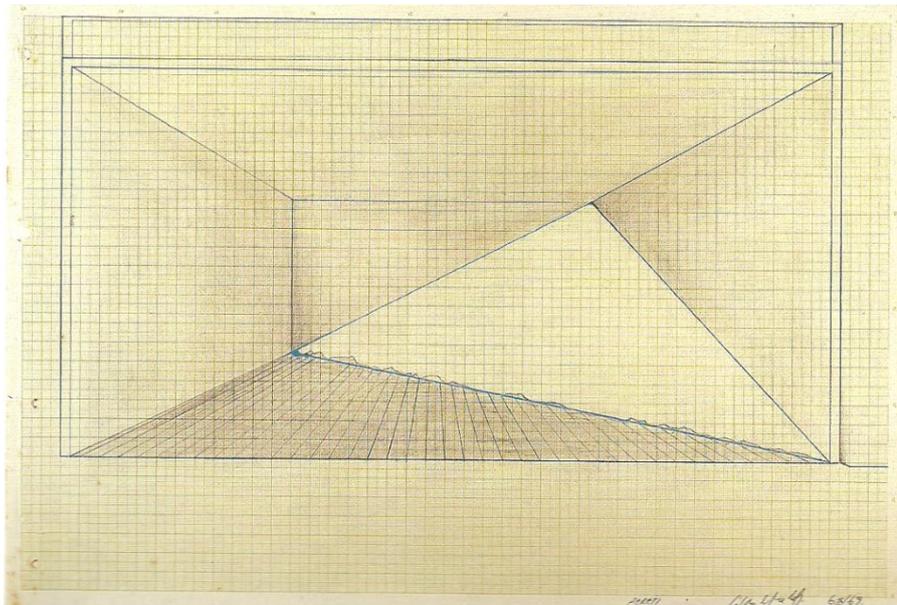


Figura 15 - Cildo Meireles. *Ocupações* (1968-1969)

Desenho de projeto, tinta e grafite sobre papel milimetrado. 50 x 70 cm.
In: CILDO, 2001, p.43



Figura 16 – Cildo Meireles. *Ocupações* (1968-9/2004).

Tela e madeira. 300 x 500 x 400 cm. In: ALMONFREY, Juliana de Souza Silva.
Cildo Meireles: Inserção e Desvio no Transitar Conceitual, 2009. Dissertação de Mestrado em Artes (Programa de Pós-Graduação em Artes do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória). p.134.



Figura 17-Cildo Meireles. Arte física: caixas de Brasília/Clareira (1969)

Sequência de fotografias e mapas, três caixas de terra. Fotografia: Pat Kilgore. In: FRAGA, Marina; URANO. Carbono entrevista Cildo Meireles.

Revista Carbono, Lupa, ed. n° 4, set. 2013. Disponível em:

<<http://revistacarbono.com/artigos/04carbono-entrevista-cildo-meireles/>>.

Acesso em: set. 2015.

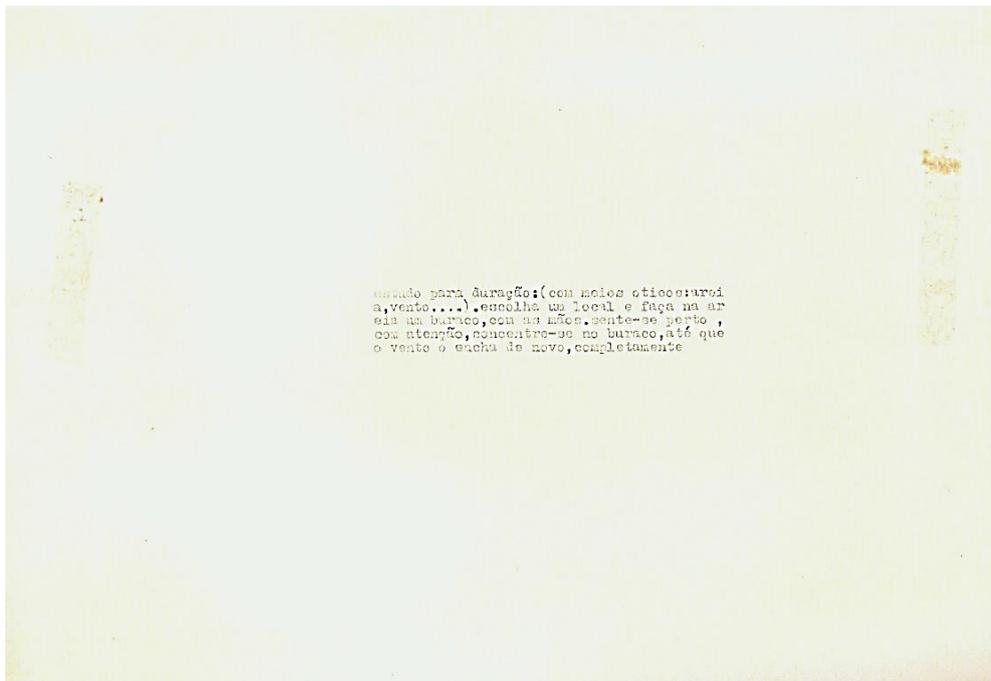


Figura 18 - Cildo Meireles. Estudo para tempo (1969)

Texto datilografado sobre papel. In: ALMONFREY, 2009, p. 136.

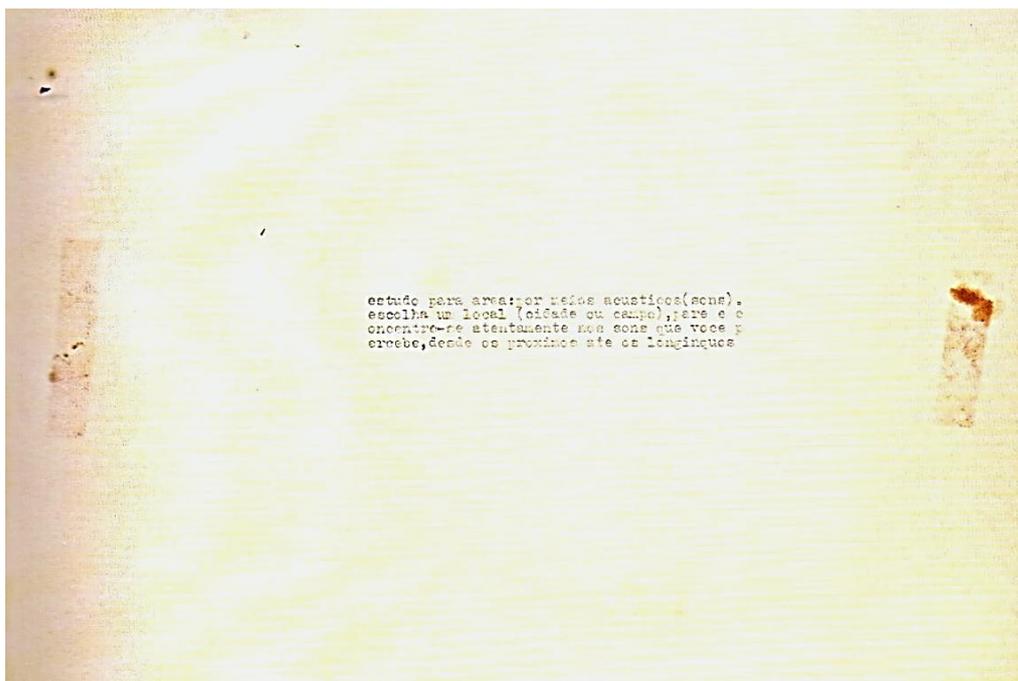


Figura 19 - Cildo Meireles. *Estudo para área (espaço)* (1969)

Texto datilografado sobre papel. In: ALMONFREY, 2009, p. 136.

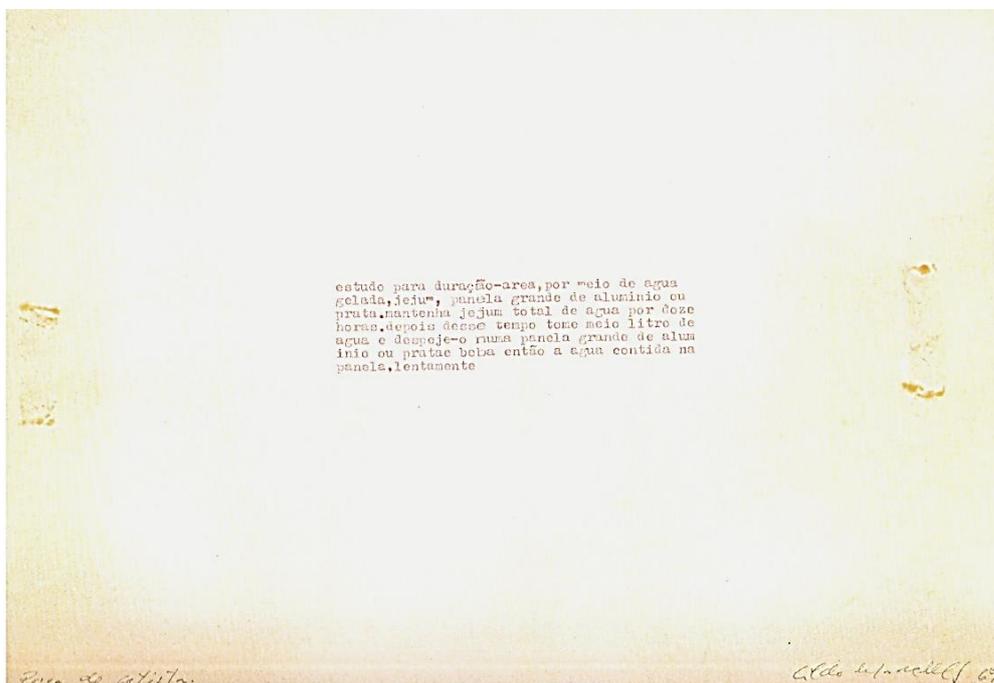


Figura 20 - Cildo Meireles. *Estudo para tempo / espaço* (1969)

Texto datilografado sobre papel. In: ALMONFREY, 2009, p. 137.



Figura 21 - Cildo Meireles. *Mutações Geográficas: Cordões/ 30 km de linha estendido* (1969)

Linha industrial, mapa, caixa de madeira fechada: 60 x 40 x 8 cm.
Fotografia de Pat Kilgore. In: FRAGA, 2013.



Figura 22 - Cildo Meireles. *Mutações Geográficas: Fronteira Rio-São Paulo* (1969)

Maleta de couro, terra e plantas. Dimensões In: Enciclopédia Itaú Cultural.
Disponível em: <enciclopedia.itaucultural.org.br>. Acesso em: 16 mar. 2016.



Figura 23 - Cildo Meireles. *Tiradentes: totem-monumento ao preso político* (1970)

Estaca de madeira, tecido branco, termômetro clínico, 10 galinhas vivas, gasolina, fogo. Fotografia de Luiz Alphonsus. In: FRAGA, 2013.



Figura 24 - Cildo Meireles. *Inserções em circuitos ideológicos: projeto Coca-Cola* (1970)

Garrafas de Coca-cola, decalque em *silk screen*, alt. 18 cm. Fotografia: Pat Kilgore. In: FRAGA, 2013.



Figura 25 - Cildo Meireles. *Inserções em circuitos ideológicos: projeto cédula* (1970)

Gravações sobre cédula, dimensões variáveis. Fotografia: Pat Kilgore.
In: FRAGA, 2013.



Figura 26 - Cildo Meireles. *Inserções em circuitos ideológicos: projeto cédula* (1970)

Gravações sobre cédula, dimensões variáveis. In: CILDO, 2001, p. 56.

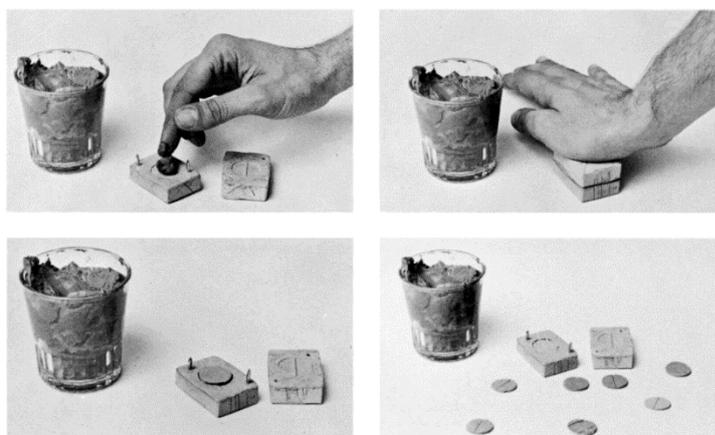


Figura 27 - Cildo Meireles. *Inserções em circuitos antropológicos: token* (1971)

Fichas de metal para máquinas automáticas, telefones ou transporte público, caixas de fósforo vazias, barro. In: CILDO Meireles. Rio de Janeiro: Funarte, 1981. p.26.



Figura 28 - Cildo Meireles. *Eureka/Blinhotland* (1970-75)

Borracha, rede de pesca, metal, madeira e áudio. Dimensões variáveis. Fotografia: Museu de Arte Contemporânea de Barcelona. In: FRAGA, 2013.

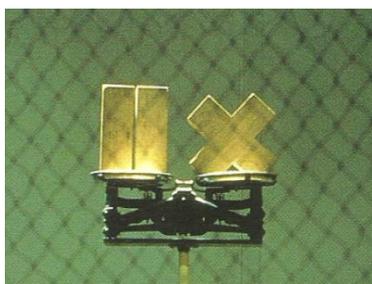


Figura 29 - Cildo Meireles. *Eureka/Blinhotland* (1970-75)

Detalhe. In: CAMERON, Dan; MOSQUERA, Gerardo; HERKENHOFF, Paulo. **Cildo Meireles**. Tradução: Len Berg; São Paulo: Cosac & Naify, 2000. p.68.



Figura 30 - Cildo Meireles. *Sal sem carne* (1975)

Lp de 33 rotações, capa de Lp (fotografias da capa de Mas Jorge Campos Meireles e Cildo Meireles). 30 x 30 cm. In: CILDO, 2001, p.67



Figura 31 - Cildo Meireles. *Sem título* (1973)

Acrílica, grafite, lápis cera e lápis de cor sobre papel schoeller. 52 x 34,5 cm.
In: CILDO Meireles: algum desenho [1963-2005]. Rio de Janeiro: CCBB, 2005. p.90.



Figura 32 - Cildo Meireles. *Sem título*, série Brasília (1976)

Pastel oleoso, acrílica e lápis cera sobre papel. 70 x 50 cm. In: CILDO, 2005, p.94.

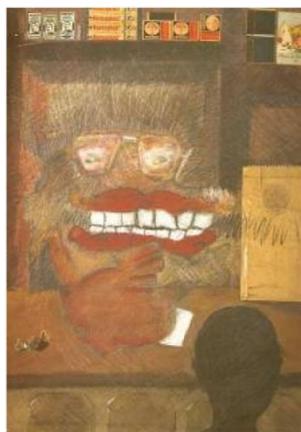


Figura 33 - Cildo Meireles. *Sem título* (1976)

Figura 33. Pastel oleoso, acrílica, lápis de cera, grafite e colagem sobre papel. 70 x 50 cm.
In: ALMONFREY, 2009, p. 131

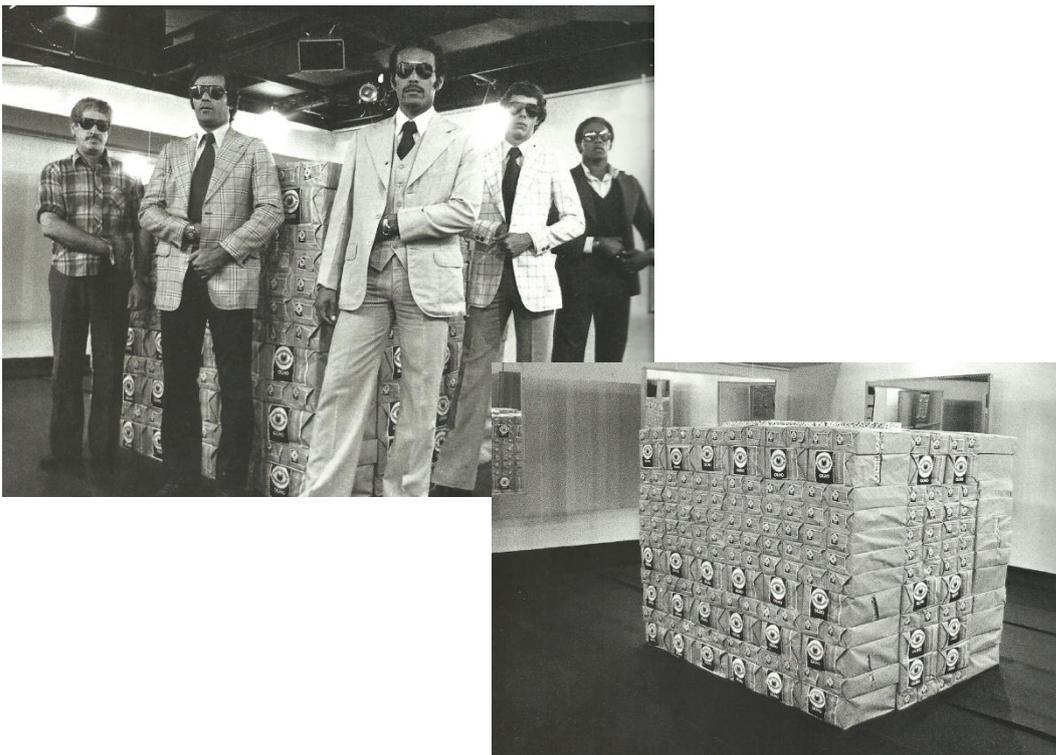


Figura 34 - Cildo Meireles. *O Sermão da Montanha: Fiat Lux* (1973-1979)

126.000 caixas de fósforos Fiat Lux, 8 espelhos, lixa preta, 8 bem-aventuranças do Sermão da montanha (Mateus 5:3-10), 5 atores, duração de 24 horas. Dimensão aproximada: 64 m².
In: CAMERON, 2000, p. 34.



Figura 35 - Cildo Meireles. *Estojo de geometria (Neutralização por oposição e/ou por adição)* (1977-1979)

Caixa de madeira, dois cutelos, dois pregos, 400 lâminas de barbear. In: CILDO, 2001, p.75.



Figura 36 - *Missão/Missões (Como construir catedrais)* (1987)

600.000 moedas, 800 hóstias, 2.000 ossos. 235 cm (altura), 36 m² (área total).

In: Portal da Exposição *Made in Brasil*. Disponível em:
<<http://www.madeinbrasil.casadaros.net/>>. Acesso em: 1 maio 2015.



Figura 37 - Cildo Meireles. *Olvido* (1987-1989)

Tenda de índio americano, cédulas, ossos, velas, trilha sonora. 400 cm (altura) x 800 cm (diâmetro). In: Portal da Galeria Luisa Strina. Disponível em:
<<http://www.galerialuisastrina.com.br/artistas/cildo-meireles/>>. Acesso em: 1 maio 2015.



Figura 38 – Cildo Meireles. *Desvio para o vermelho I: Impregnação* (1967-84)

Sala branca, objetos vermelhos. 300 x 1000 x 500 cm (dimensão total).

In: CAMERON, 2000, p. 58



Figura 39 (à esquerda) - Cildo Meireles. *Desvio para o vermelho II: Entorno* (1967-84)

Sala escura, garrafa, tinta vermelha. 300 x 250 x 500 cm (dimensão total).

In: CAMERON, 2000, p. 88.

Figura 40 (à direita) - Cildo Meireles. *Desvio para o vermelho III: Desvio* (1967-84)

Sala escura, pia de louça instalada em nível inclinado, torneiras de metal, líquido vermelho corrente. 300 x 1000 x 500 cm (dimensão total).

In: CAMERON, 2000, p. 89.

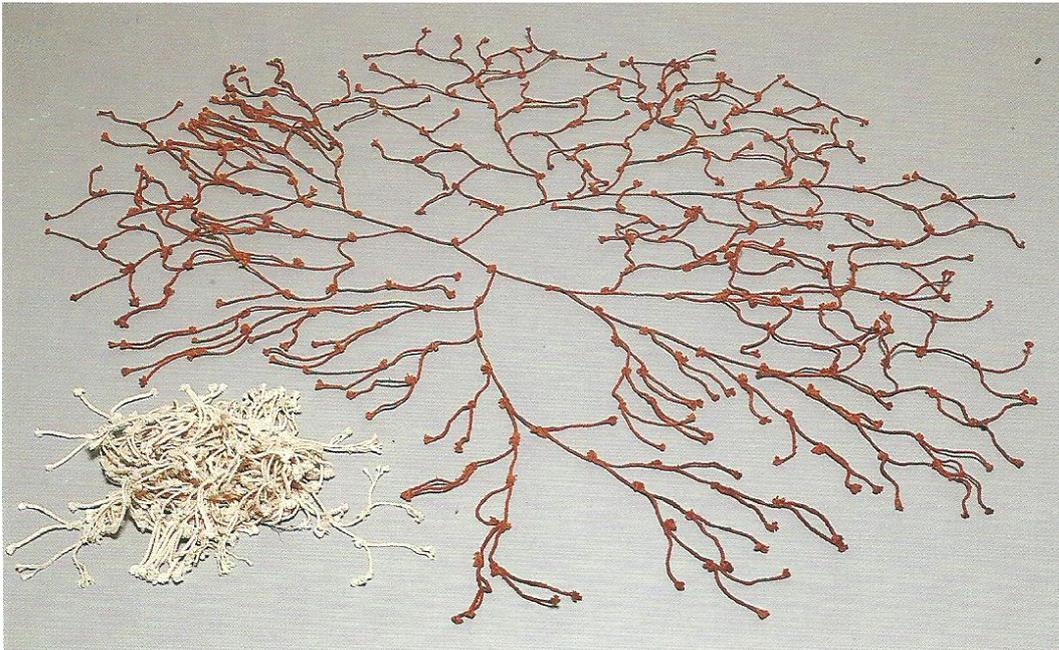


Figura 41 - Cildo Meireles. *Malhas da Liberdade*, versão I (1976)
Corda de algodão. Dimensões variáveis. In: CAMERON, 2000, p. 20.

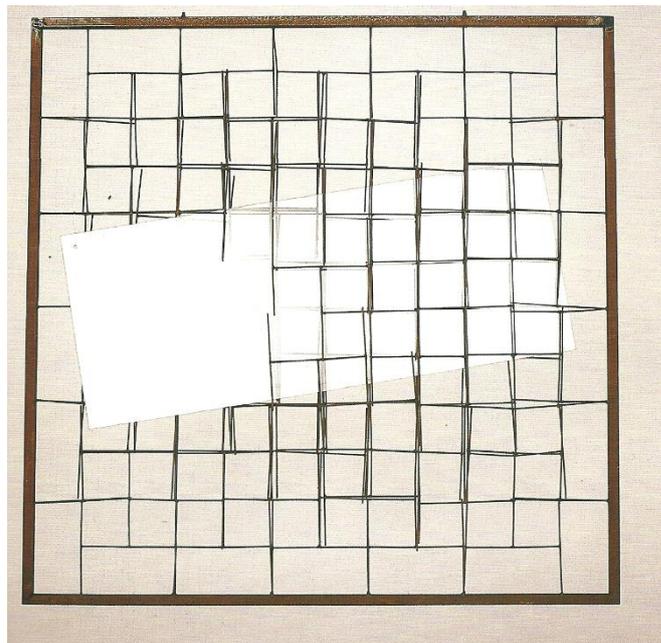


Figura 42 - Cildo Meireles. *Malhas da Liberdade*, versão III (1977)
Ferro (120 x 120 cm), folha de vidro (40 x 100 cm). In: CAMERON, 2000, p. 22.

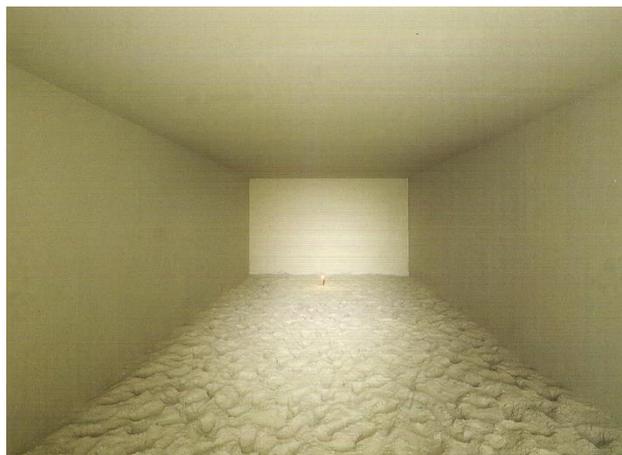


Figura 43 - Cildo Meireles. *Volátil* (1980-94)

Madeira, cinza, gás natural. 300 x 1.500 x 400 cm. In: CAMERON, 2000, p.35.

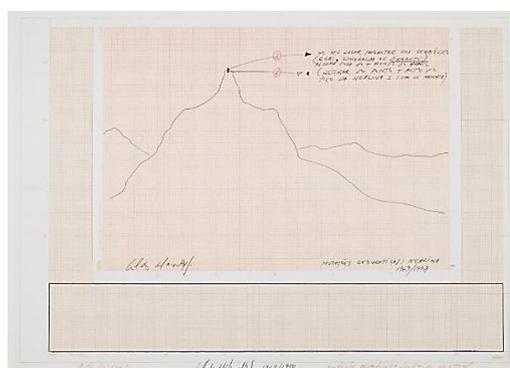


Figura 44 - Cildo Meireles. *Mutações Geográficas: Fronteira Vertical* (1969-1998)

Desenho de projeto sobre papel milimetrado. Fotografia de Pat Kilgore.
In: FRAGA, 2013.



Figura 45 - Cildo Meireles. *Mutações geográficas: Fronteira vertical* (1969-2015)

Fotografia: Print screen de vídeo. In: Portal do Youtube. (18 out. 2015). *Curta! Panorama: Obra de Cildo Meireles no Pico da Neblina*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4_GW1pcvGoU>. Acesso em: 19 mar. 2016

Texto integral da entrevista concedida à autora

Rio de Janeiro, 4 de novembro de 2015.

Ingrid Moraes: Boa parte de seus trabalhos não prescinde de uma manifestação física – exemplos disso são *Desvio para o vermelho* (1967-84), *Olvido* (1987-88), *Marulho* (1991-97) dentre outros – logo são passíveis de uma experiência estética. Você acha que o conceitualismo pode admitir algum prazer estético?

Cildo Meireles: É o que eu tenho procurado acreditar. Tendo participado de uma exposição que acabou se tornando histórica, que foi *Information* em 1970, eu logo em seguida comecei a criar uma resistência muito grande à arte conceitual. Eu via uma exposição e tinha que passar horas lendo e normalmente texto de artista é muito ruim, são raros os que são verdadeiramente bons textos. E aí eu fui tomando uma certa distância, tentando me despregar. Enfim, por outras razões também eu fui mais em direção a essa coisa da grande escala, da instalação e tal. Durante muito tempo eu tive esse afastamento, até que um amigo meu, na verdade compadre, aqui no ateliê, um dia... Ele tinha sido preso em 1970 aqui no Rio pelos militares, me contou isso já nos anos 2000, 2000 e pouco que quando ele estava numa cela preso se entrase... sabe aquele celofane vermelho de maço de cigarro? Uma penugem, uma coisa mínima possível... ele pegava e durante um longo tempo ficava pensando: o que que o Cildo e aqueles colegas conceitualistas fariam com isso? E essa história me comoveu à beça, de certa maneira me reconciliou com a chamada arte conceitual porque eu me dei conta que dos movimentos todos ao longo da história da arte ele talvez tenha sido o mais democrático. Ele não pressupunha fábricas por trás fazendo tinta a óleo, acrílica, pincéis, operários, enfim. Porque ele podia ser feito com qualquer coisa obedecendo

qualquer procedimento. E isso recentemente, a partir de poucos anos, eu já estava aqui neste ateliê. Só para pegar o início da questão...

I M: Discutíamos se você acha que a arte conceitual admite prazer estético já que seus trabalhos não prescindem de uma manifestação física...

C M: Alguns.

I M: Boa parte.

C M: Uma boa parte. Sempre também defendi que acho que a arte conceitual se perdeu, abdicou da sedução como um instrumento operacional. E isso era uma coisa realmente deplorável porque eu acho que a arte tem que... – eu uso uma palavra que depois ficou na moda – ...“sequestrar”. Quer dizer, o trabalho, mesmo que por um átimo de segundo, tem que te tirar daquele lugar e daquele momento. Tem que fazer essa espécie de sequestro relâmpago do espectador. Portanto, você não deveria abdicar da capacidade sedutiva da peça, do objeto de arte, enfim.

I M: A arte moderna construiu um ideário ascético com sua ênfase na abstração. Hoje, com a arte contemporânea, o abstracionismo já é história. Há lugar para a narrativa em suas obras? Incomoda a você alguém ler uma narrativa, por exemplo, em *Missão/Missões (Como construir catedrais)* (1987)?

C M: Não. Eu acho que em alguns trabalhos, inclusive, é uma exigência quase que intrínseca, estrutural daquela ideia, essa coisa da narração, essa estrutura narrativa. Por exemplo, *Desvio para o Vermelho* (1967-84). Em *Desvio* isso é muito claro. Você entra e o primeiro contato que você tem com a peça é sonoro, é o som do vídeo que está rodando com os detalhes das diferentes coisas vermelhas [fig. 38]. Por alguma razão alguém enfiou ali um monte de coisas vermelhas. Aí você vai para outra parte em que há aquela garrafinha [fig. 39]. Num primeiro momento, essa coisa anedótica, no plano do anedótico, parece explicar o que você acabou de ver – tudo avermelhado – mas na verdade introduz a ideia de horizonte perfeito que é a superfície dos líquidos. Tem a desproporcionalidade... Você de repente está é diante de uma superfície em repouso. Você anda um pouco mais, escurece e vê a pia inclinada [fig. 40], um desvio que de alguma maneira vai

desmentir essa horizontalidade da grande mancha d'água no chão. Você se defronta outra vez com o som da água da torneira que é o som que foi gravado para o vídeo que está na entrada. Então há toda uma circularidade também que pressupõe uma narrativa, ela funda-se nesse encadeamento de falsas lógicas. Eram projetos de épocas diferentes as três partes. Talvez tenha mais algum que possa se inserir aí, exemplos de instalações com estruturas narrativas. *Volátil* (1980-94) [fig. 43], de uma certa maneira, repousa muito sobre uma estrutura narrativa. A primeira vez que eu fiz eram 14 m x 4 m. Então você entrava e já no fundo via a vela e sentia o cheiro de gás. Quando eu fiz em 1995, em Nova Iorque na Lelong¹⁸⁸, como [o espaço] era quadrado eu fiz assim: uma pequena saleta para você tirar o sapato, você entrava, tudo escuro, a porta se fechava, um cheiro de gás muito forte. Aí seus olhos começavam a se habituar, você via uma luminosidade e caminhava e quando virava já estava mais claro e tinha uma vela acesa. Então a peça ganhou muito mais em narrativa dramática do que se você entrasse e já sentisse logo o gás e visse a vela no fundo.

I M: O seu nome está presente, por exemplo, no livro do Paul Wood, *Arte Conceitual* (2002), como expoente desse tipo de arte. Você se sente confortável com esse rótulo “arte conceitual”, “artista conceitual”? E se não, por que razão?

C M: Eu acho que falei um pouco sobre isso numa questão anterior, minha relação com a arte conceitual. Aconteceu o seguinte, em 1970, quando eu fiz *Inserções em Circuitos Ideológicos* [fig. 24, fig. 25 e fig. 26], ali para mim foi um momento de ruptura. Eu não ia ficar fazendo aquilo indefinidamente e ao mesmo tempo era uma sensação estranha: eu não me sentia mais compelido a fazer nada que não fosse alguma coisa que estivesse depois daquilo. Não necessariamente além, mas afastado daquilo. Porque eu pensava assim: em última análise, tudo é uma inserção em um circuito, é um modo em um meio. Quer dizer, abstratamente quando você faz uma tela

¹⁸⁸ O artista participou da mostra coletiva *Art from Brazil in New York: Cildo Meireles and Waltércio Caldas* (Arte do Brasil em Nova York: Cildo Meireles e Waltércio Caldas). Inaugurada em 1985, a galeria Lelong privilegia a arte contemporânea representando artistas de diferentes nacionalidades, dentre eles o próprio Cildo Meireles.

você está fazendo uma inserção preparada à base de óleo, pigmento, tecido. Você sempre pode enxergar qualquer ação como uma ação sobre um meio, portando ficou até desestimulante continuar aí. Tanto é que por 1971, quando eu fui para os Estados Unidos, de certa maneira eu já tinha parado de desenhar esse desenho que eu chamo de africano, aquele que é expressionista figurativo, tinha parado em 1968. Eu estava meio desiludido com o chamado sistema da arte, a arte, o momento em cena. Parecia que você teria que abraçar um estilo, transformar alguma coisa em um estilo e ficar indefinidamente fazendo aquilo. Essa era uma hipótese. Ou, simplesmente não parar de fazer., porque eu sabia que não ia conseguir parar de pensar dessa maneira, relacionando coisas, ou seja, pensar como artista. Eu falei “então pelo menos eu vou fazer isso na velocidade de cada coisa”. Isso foi aquilo que eu me permiti nesse período de dois anos que eu morei em Nova York. Já existia o *Eureka*, o *Eureka/Blindhotland* (1970-75) [fig. 28 e fig.29] trabalhei detalhando mais. Trabalhei na ideia do *Sal sem carne* (1975) [fig. 30] e nas *Inserções em Circuitos Antropológicos* (1971-1973) [fig. 27]. Isso me dava a oportunidade de saborear a execução do trabalho, fazer o trabalho na velocidade dele. Bem lentamente, sem nenhum tipo de pressa. Mas o fato é que em vez de uma coisa ínfima que tivesse uma atuação, uma espécie de efeito borboleta numa escala muito grande – por exemplo, em *Inserções*, a voz do indivíduo pode de fato chegar, no caso das cédulas, a um campo muito grande e afetá-lo – eu fiz muita coisa que era o contrário disso. Eram coisas muito grandes para uma única pessoa pelo tempo que ela quisesse, que são as instalações. É uma espécie de quiasma¹⁸⁹, duplo cruzamento. Mas ultimamente eu comecei a reparar, tenho feito coisas que tendem ao minúsculo, ao muito pequeno, quase que imperceptível, por alguma razão. Tem uns ciclos, assim, teve um de água. De repente eu vi e já tinha feito umas três peças com água.

¹⁸⁹ “Quiasma” ou “quiasmo” é uma palavra de origem grega cujo significado tem relação com a disposição em cruz ou o arranjo diagonal de elementos. Como recurso retórico, quiasma compreende uma figura composta ideias paralelas ou uma dupla antítese cujos termos se cruzam *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa* (2008-2013). Disponível em: <<https://www.priberam.pt/DLPO/quiasmo>>. Acesso em: dez. 2015.

I M: A respeito dessa tendência atual de trabalhar com coisas minúsculas, sua obra mais recente (a colocação de uma pedra no pico mais alto do Brasil, o Pico da Neblina, com 2994m) foi planejada por volta de 1969. Qual era a sua intenção original ao fazer essa obra?

C M: Isso foi saído do ciclo de *Espaços Virtuais Cantos* [fig.10 e fig.11], *Volumes Virtuais* [fig.12, fig. 13 e fig.14] e *Ocupações* [fig.15 e fig.16], de 1967 até 1969. No primeiro semestre de 1969 eu já estava envolvido com a questão da escala. Na época eu chamei esses trabalhos de “arte física”. Tenho amigos e pessoas muito próximas que detestam esse nome. Mas foi o nome que eu resolvi que se aproximava da ideia do trabalho mesmo: peças feitas a partir de um esforço físico, de uma performance. Então tinha cordas que você cercaria grupos ou manifestações... Outra série era *Mutações Geográficas*, projetos de pequenas modificações que alterariam o mapa geopolítico do Brasil – aumentar ou diminuir os pontos extremos: Oiapoque, Chuí, Bico do Papagaio e assim por diante. Um desses projetos era *Frenteira Vertical* [fig.44], o ponto mais alto. Claro que era uma transformação de um nível de descrição incrível, era um pouco aquela ervilha sobre a pilha de colchões, ela era ínfima, mas estaria lá. Mas na época, claro, eu não teria condições de fazer, logo depois meu interesse foi em outra direção e esses projetos, com exceção de três, *Caixa de Brasília* (1969)¹⁹⁰ [fig. 17], *30 km* (1969)¹⁹¹ [fig. 21] e *Frenteira Rio/São Paulo* (1969) [fig. 22], ficaram como projetos. Em 14 de dezembro do ano passado, Aracy Amaral¹⁹², uma amiga de décadas... Ela e o Frederico Moraes foram os primeiros críticos que visitaram o ateliê que eu dividia com Raymundo Colares¹⁹³ em Santa Teresa. Então eles acompanham e são solidários ao trabalho. A Aracy, me chamou para mostrar um projeto que já estava tocando a duas décadas a partir dos zoolitos – que de certa maneira seria sobre a ancestralidade da escultura brasileira. Ela me convidou para

¹⁹⁰ Refere-se à *Arte física: Caixas de Brasília/ Clareira* (1969).

¹⁹¹ Refere-se à *Arte Física: Cordões/ 30km de linha estendido* (1969).

¹⁹² Aracy Amaral (1930-): crítica de arte e curadora atuante desde a década de 1970 até o presente momento, dedica-se principalmente ao estudo da arte no Brasil.

¹⁹³ Raymundo Colares (1944-1986): Pintor e desenhista, vinculou-se ao movimento neoconcreto no final da década de 1970. Combinou de forma singular a vontade construtiva a tendências experimentalistas.

fazer parte e sugeriu esse projeto. Eu achei ótimo porque esse era um dos três que eu ainda estava a fim de fazer dessa série de arte física e aí foi feito. O projeto era este: retirar do ponto mais alto do país de 1cm do topo e acrescentar alguma coisa vinda do interior da terra de 2cm, só aumentaria 1 cm [fig. 45]. Finalmente a gente usou kimberlito que é o incipiente, por exemplo, dos diamantes. Quando eles são expelidos pelo magma na pressão chegam à superfície da terra ou quase à superfície misturados com esse kimberlito.

I M: Fazer esse projeto hoje tem um sentido simbólico, não? A conjuntura política pode mudar a intenção de uma obra?

C M: Não sei se tem essa coisa imediata. De certa maneira o trabalho pode até adquirir uma leitura... Eu sempre conto uma história, o Paulo Herkenhoff tinha sido nomeado para curador da Bienal¹⁹⁴, acho que em 1997 ele me convidou para participar para refazer o *Desvio para o Vermelho*. O Paulo é muito meticoloso, sempre que ele vai visitar um artista leva uma caderneta referente a esse artista, então, no meio da conversa ele vai anotando coisas, mesmo que seja “abobrinha”. Quando eu recebi um *press release* da Bienal, o Paulo tinha feito uma leitura política do *Desvio*, provavelmente baseado em alguma história que eu contei. Mas na minha cabeça a peça nunca foi política, o vermelho eu escolhi porque era a cor de maior tamanho de onda e carregada de simbolismos de todas as naturezas. Outro dia eu soube que tinha um partido de esquerda que no seu site a abertura era o *Desvio para o Vermelho*, mas nunca ninguém me pediu para usar. O próprio Ferreira Gullar acho que uma vez fez um artigo a favor porque fez uma leitura política. As pessoas querem o sentido. Se você dá, por exemplo, um desenho figurativo, elas querem saber o que tem por detrás daquilo. Se você dá uma coisa profundamente abstrata, elas querem saber o que tem de figurativo naquilo. Então, tem uma espécie de insaciedade permanente. Mas aí, o Paulo fez esse *press release* acentuando o caráter político, o vermelho da violência. Na verdade, na minha cabeça não tinha nada daquilo, quando eu li liguei para lá para São Paulo falei “Paulo, acabei

¹⁹⁴ Refere-se à 24ª edição da Bienal de São Paulo ocorrida em de 3 de outubro a 13 de dezembro de 1998.

de ler o *press release*, eu compreendo, mas não concordo, quando você vier aqui de novo no ateliê eu te mostro”. Eram três projetos independentes que eu botei juntos em 1982. A primeira anotação do *Entorno* era uma garrafinha com uma grande poça azul. A pia era água transparente. A sala eu não havia decidido a cor, a questão era: e se por alguma razão, que não importa qual, alguém tenha preenchido toda sala, o escritório, com objetos de tonalidades de uma mesma cor. Podia ser azul, azul é a cor que eu mais gosto. Tem um momento que você tem que formalizar, você tem que escolher uma cor. A escolha foi racional, “vou botar o vermelho”. Claro, você pode fazer uma leitura. As coisas adquirem de repente um caminho que configura um simbolismo.

I M: Última pergunta... A arte contemporânea comporta ainda alguma noção de beleza? Incomoda a você que vejam beleza em suas obras?

C M: Não, inclusive eu espero que encontrem. É um pouco por isso que eu trabalho também... Isso dá uma sensação indiscutível de eu ser narcisista ou egoísta. Mas você saber que de alguma maneira provocou um momento legal, prazeroso, belo para um outro ser humano é uma coisa legal. A minha grande crítica à arte conceitual era que ela se tornou muito inóspita, muito árida, muito abdicante das boas coisas que a arte tem. Claro, eu não tenho nada contra as pessoas encontrarem beleza. Não sei se... Eu não sou filósofo. Não vou fazer divagações aqui... Minha cabeça é muito isso aqui [aponta para a versão feita em ferro de *Malhas da Liberdade* (1977) que está presa à parede], bifurcações de bifurcações de bifurcações.