

Cildo Meireles Frederico Morais:

sobre arte e crítica

Stefania Paiva



Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória e Acervos da Fundação Casa de Rui Barbosa, para obtenção do grau de Mestre em Memória e Acervos.

Práticas críticas em acervos: difusão, acesso, uso e apropriação do patrimônio documental material e imaterial.

MEMBROS DA BANCA:

Prof. Dra. Flora Sussekind
Fundação Casa de Rui Barbosa

Prof. Dr. Antônio Herculano Lopes
Fundação Casa de Rui Barbosa

Prof. Dr. Paulo Venancio Filho
EBA - Universidade Federal do Rio de Janeiro

ALUNA: Stefania Paiva

ORIENTADORA: Prof. Dra. Flora Sussekind

*Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem a autorização da FCRB, da autora e da orientadora.

Cildo Meireles – Frederico Morais:

sobre arte e crítica

Stefania Paiva

DADOS INTERNACIONAIS PARA CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)

P149c

Paiva, Stefania

Cildo Meireles – Frederico Morais : sobre arte e crítica / Stefania

Paiva. – Rio de Janeiro : Tamanduá Arte, 2020.

264 p. : il. (algumas color.) ; 19 cm.

Bibliografia: p. 253-263.

ISBN 978-65-87514-00-0

1. Meireles, Cildo, 1948- 2. Morais, Frederico, 1936- 3. Arte moderna – Brasil. 4. Crítica de arte – Brasil. I. Título.

CDD- 709.81

Sumário

7 APRESENTAÇÃO – Acervos, Coleções e trajetórias

Parte I - Coletânea de textos de Frederico Morais sobre a obra de Cildo Meireles

- 56 “Ambientes” de Cildo Meireles
60 O espaço cego de Cildo Meireles - Eureka no MAM
64 Cildo Meireles: primeira abordagem
70 Cildo Meireles: casos de sacos e o sal da inteligência
74 O Sermão da Montanha” de Cildo Meireles -
Vinte e quatro horas de tensão máxima
83 Cildo Meireles constrói um castelo – um abismo
90 Cildo Meireles leva à Bienal de Sidnei seu ‘zero dollar’
95 A sagração do vermelho ou o desvio para o negro
102 Cildo Meireles - Desenhos [1963 - 2005]
148 Entrevista: Cildo Meireles - algum desenho [1963-2008]
170 Material Language
-

198 Parte II - Conversa Cildo Meireles/ Frederico Morais/Stefania Paiva

242 NOTA FINAL

Parte III - Sobre Cildo Meireles e Frederico Morais

- 248 Referências para estudo sobre Cildo Meireles
259 Escritos de Cildo Meireles
260 Nota biográfica sobre Frederico Morais
261 Obras de Frederico Morais

“Uma contra-história da arte poderia ser contada em vários capítulos, todos com o mesmo nome: a arte acabou. Todos estes capítulos, entretanto, constituem a própria vida da arte. trata-se portanto, de uma morte-vida. Sempre que um artista proclama a morte da arte, novo salto é dado, e a arte acumula forças para uma nova etapa”

Frederico Morais

Acervos, coleções e trajetórias

O arquivo é, também, o que faz com que todas as coisas ditas não se acumulem indefinidamente em uma massa amorfa, não se inscrevam, tampouco, em uma linearidade sem ruptura e não desapareçam ao simples acaso de acidentes externos, mas que se agrupem em figuras distintas, se componham umas com as outras segundo relações múltiplas, se mantenham ou se esfumem segundo regularidades específicas; ele é o que faz com que não recuem no mesmo ritmo que o tempo, mas que as que brilham muito forte como estrelas próximas venham até nós [...].

*Michel Foucault, A arqueologia do saber*¹.

Conheci Frederico Morais em 2014, quando fizemos juntos dois livros, *Cotidiano* e *Caderno de viagem*, ambos fac-símiles de cadernos da artista Wilma Martins. As publicações foram vencedoras da segunda edição do Prêmio Funarte *Mulheres nas Artes Visuais* e fizeram parte das comemorações dos 80 anos de vida e 60 anos de carreira de Wilma. Foi um projeto muito importante para Frederico, pois estas eram as primeiras publicações mais ambiciosas da obra de sua esposa e companheira de mais de 60 anos. Foram dias e dias de trabalho intenso, de provas de cor, de revisão do texto, escolha do papel; foram muitas as versões até que ele, com seu habitual perfeccionismo, nos permitisse finalizar a edição. Naquele mesmo ano, produzimos ainda o primeiro livro mais abrangente sobre a carreira da artista, com textos de Silviano Santiago, Ferreira Gullar e do próprio Frederico Morais.

1 FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. 7ª ed. ATENÇÃO: FALTA CIDADE, EDITORA E ANO, p. 147.

Desde então, Frederico Moraes e eu trabalhamos em uma convivência quase diária. Hoje com 83 anos, Frederico segue ativo, escrevendo textos críticos para exposições, reeditando seus livros, organizando e editando novos títulos. Ele tem se dedicado sobretudo ao trabalho de organização e desenvolvimento de projetos provenientes de seu próprio acervo, que inclui artigos de jornais, catálogos, livros, fotografias, áudios, vídeos, peças gráficas, cartas e obras de arte, somando, em seu conjunto, cerca de 79 mil itens.

O acervo de Frederico, variado e vasto, é, no entanto, extremamente organizado. Além de sistematizar os itens, separando-os por projetos, há ainda uma ordenação cronológica e uma divisão por tipos de material. Desse modo, ele consegue fazer cruzamentos dos mais variados, encontrando qualquer item com facilidade. Para complementar a organização, Frederico tem listas com a descrição e a localização de praticamente tudo, e, na chegada de um novo elemento, o processo de catalogação é imediato. Ele criou, assim, um método de conservação e de organização funcional e direto.

A fim de preservar seu legado, iniciamos um projeto de digitalização desse acervo, coordenado pela pesquisadora e crítica de arte Julia Rebouças. Durante esse processo, Frederico e eu revisitamos toda a sua obra. Diante da qualidade do material, enxergamos inúmeras possibilidades de trabalho e decidimos nos organizar de imediato em algumas frentes.

Em primeiro lugar, fazia-se urgente a compilação dos artigos de Frederico Moraes. Os livros já publicados de críticas e artigos de Frederico não abarcam 10% de sua produção. Iniciamos, assim, uma leitura concentrada e uma seleção que culminou no projeto de três livros: *Frederico Moraes: Vol. 1. Críticas de arte, Vol. 2. Entrevistas com artistas, e Vol. 3. Seminários e palestras*. Essa coleção está sendo preparada para possível publicação nos próximos anos.

Juntos, temos como objetivo organizar outras pequenas publicações, sendo uma delas sobre os cineclubes em Minas Gerais, nos quais a participação de Frederico Moraes e Silvano Santiago foi fundamental. Ambos fizeram parte do grupo que ficou conhecido como *Geração*

Complemento, importante na cena cultural de Minas Gerais nas décadas de 1950/60. Entre diversos projetos provenientes do acervo de Frederico Morais, estamos produzindo um livro que trará uma coletânea das cartas recebidas por ele, outro sobre suas viagens como repórter, entrevistando intelectuais do mundo inteiro, e, atualmente, Frederico se dedica a um livro que tem chamado de *Memórias de um curador de exposições*.

Exploramos muitos documentos que marcaram sua primeira fase em Minas Gerais, quando trabalhou como repórter cultural para o *Diário da Tarde*. Ali, realizou, entre outros trabalhos jornalísticos, uma investigação e uma sequência de denúncias que culminaram na série conhecida como *O Caso Guignard*, revelando a triste história de exploração e manipulação que envolvia famílias abastadas de Minas Gerais e o pintor brasileiro Alberto da Veiga Guignard. A série rendeu a Frederico Morais a indicação ao Prêmio Esso, em 1959. A partir da releitura dessa série, percebemos que tínhamos ali um acontecimento artístico e histórico a ser recontado hoje. Iniciamos então o roteiro para um documentário sobre o caso, que está sendo produzido, com direção do cineasta Marcos Guttman e estreia possivelmente ainda em 2020.

Além de trabalhar com os textos, com sua organização e republicação, Frederico paralelamente também produz artigos e críticas. Eu o auxilio trabalhando nessas novas pesquisas e como interlocutora na construção desses textos. Recebemos mensalmente diversos estudos acadêmicos baseados em seu trabalho; trata-se, portanto, de um acervo que é alimentado constantemente e cresce dia a dia.

Frederico Morais coleciona documentos, fotografias, áudios, textos e tudo o que se possa imaginar, no sentido de produzir uma memória crítica da arte brasileira. Ele exerce a crítica de arte desde 1956, colaborando com artigos e ensaios para jornais e revistas especializadas do Brasil, da América Latina, dos Estados Unidos, da Europa e da Austrália. Sua atividade como crítico e curador tem sido analisada em ensaios, catálogos, livros e teses universitárias no Brasil e no exterior. A obra de Frederico Morais um autor atuante no meio cultural há sessenta anos é, de fato, uma referência privilegiada para se entender a cultura no Brasil.

Durante o período de digitalização de seu acervo, Frederico e eu exploramos o arquivo em sua totalidade, e eu me interessei sobretudo pelo seu período mais combativo. Estamos atualmente no final desse processo, e, em breve, todo o material conservado pelo crítico estará disponível para consulta em uma plataforma digital totalmente gratuita. Mais recentemente, encontramos um grande acervo de áudio: fitas K7 nas quais Frederico Morais gravava entrevistas para a produção dos artigos em sua coluna diária do jornal *O Globo*. Trata-se de um acervo composto por cerca de 100 fitas com áudios de Ligia Clark, Cildo Meireles, Amílcar de Castro, Antônio Manuel e Anna Bella Geiger, entre outros artistas, curadores e pensadores da cultura. Diante da importância desses arquivos de som, decidimos incluí-los no projeto e torná-los parte do material que será disponibilizado *online*. Diversos áudios foram transcritos em parte para publicação. No entanto, ainda há muito material inédito. E é impossível não se emocionar com esse material, observando-se as falas dos artistas, seu tom de voz, o tipo de linguagem, suas pausas e risadas.

Ao longo do trabalho com Frederico Morais, e devido ao meu intenso interesse pela produção artística brasileira da década de 1970, iniciei meus estudos sobre a obra de Cildo Meireles, obviamente por extrema influência de Frederico Morais. Do arquivo de Frederico, extraí, então, todas as matérias de jornal, os artigos, textos críticos e palestras referentes à obra de Cildo, e as organizei de forma cronológica a fim de entender o caminho percorrido pelo artista. Em seguida, estudei mais especificamente as obras, as séries, os desenhos, as instalações, os objetos. Frederico também disponibilizou, para o meu estudo, uma bibliografia complementar, que faz parte de sua coleção particular: catálogos e livros publicados no mundo inteiro sobre a obra de Cildo Meireles. Pode ler também um extenso dossiê, com cerca de 300 páginas, que Frederico Morais conserva em seus guardados, com escritos que incluem análises de trabalhos de Cildo, narrações sobre períodos históricos recentes e até anotações que revelam detalhes da convivência dos dois.

No início de 2018, Cildo Meireles me convidou para fazer parte de sua equipe, realizando acompanhamento e produção de livros, produ-

ção das exposições e gerenciamento de obras. Desde então, abriu-se para mim a possibilidade de investigar não somente a visão do crítico sobre a obra do artista, mas também a visão do artista sobre a produção da crítica. O trabalho com Cildo tem dinâmica diversa daquele com Frederico. Embora tenha perfil discreto, sem qualquer preocupação com autodivulgação, Cildo é hoje um dos artistas mais influentes no Brasil e na América Latina. Vencedor do Prêmio Velásquez em 2002 pelo conjunto de sua obra, Cildo Meireles, hoje com 71 anos de idade, tem posição estabelecida no mercado internacional, além de respeito e reconhecimento por parte de artistas e críticos do mundo todo. Em meio à produção de novas obras, à organização de exposições e livros, tenho o privilégio de conversar longamente com Cildo todos os dias. Falamos sobre seus projetos, sobre os amigos artistas, as histórias com Frederico Moraes, o Brasil e tantas coisas mais.

Enquanto o trabalho com Frederico é mais solitário e silencioso, no ateliê de Cildo, o ritmo é extremamente movimentado, tudo é dinâmico. Muitas pessoas passam por lá semanalmente, existem anotações em todos os papéis, que obedecem a uma espécie de “bagunça organizada” sobre a mesa, estendendo-se muitas vezes pelo chão da sala. Há números de telefone anotados nas paredes e há demandas diversas, que aparecem a todo momento. Ainda assim, ele não se importa em gastar tempo conversando sobre arte, futebol, música ou qualquer outro assunto. Cildo tem empatia imediata com tudo, ele é capaz de ouvir atentamente nossas dúvidas e de nos dar explicações, em seguida, com alguma metáfora, o que acaba por deixar tudo claro.

Frederico Moraes é adepto da caminhada matinal, lê os jornais antes do trabalho e passa horas em sua biblioteca abarrotada de livros, a maioria sobre arte. É um leitor ávido, assiste também muitos filmes e gosta de ver jogos de vôlei na TV. Também acompanha diariamente a vida política, e, entre troféus e recordações familiares, conserva em sua biblioteca uma foto com Fidel Castro. Cildo lê toda espécie de livros, tem muito humor, gosta de Borges, Orson Welles e Rimbaud, inicia a leitura de vários livros ao mesmo tempo, e, sobre a sua mesa, há uma infinidade deles, todos marcados na página para a retomada. Cildo

também lê muitos jornais e revistas, e está sempre envolvido com música, adora batucar.

Nem Frederico nem Cildo têm o hábito de navegar pela internet, não estão nas redes sociais, não fazem *selfies*, mas estão sempre muitíssimo bem informados. Cildo gosta de futebol e usa metáforas do esporte para explicar quase tudo na vida. Aliás, gosta de contar que quase se tornou um jogador profissional, e, segundo diz, só deixou a carreira porque viu uma fratura exposta em um companheiro e resolveu desistir. Ele também acompanha atletismo e UFC, conhecendo inclusive os lutadores pelos nomes.

Os dois são relativamente reclusos, porém estão sempre à disposição de quem queira conversar sobre arte, e é impressionante a quantidade de solicitações a que ambos atendem, contribuindo com o trabalho de jovens pesquisadores e de estudantes de várias áreas de atuação que vão procurá-los em busca de informações.

O acervo de Cildo Meireles também é amplo e variado, compondo-se de material bibliográfico sobre sua trajetória e de imagens de trabalhos, projetos, croquis e fotografias, além de muitos cadernos com desenhos e anotações. Ao lado dos projetos, obviamente há, também, muitas de suas obras de arte. Cildo guarda, ainda, em seu acervo, muitos documentos de seu pai, conhecido indigenista que realizou trabalho de grande importância e de quem Cildo herdou o nome.

Muitas das obras de Cildo Meireles eu conheci primeiro pelos textos de Frederico Moraes. Vê-las pessoalmente e até mesmo trabalhar com elas é, sem dúvida, uma experiência inenarrável. Foi assim, por exemplo, com *Missão Missões - Como construir catedrais* (1981), uma das obras preferidas de Frederico, elaborada por Cildo Meireles por conta de exposição organizada por Frederico que tinha como tema as missões dos jesuítas.



Em 2019/2020, foi realizada no Sesc Pompeia a exposição *Entre-vento*, uma antologia de Cildo Meireles, onde remontamos, entre muitas obras grandiosas e importantes, a instalação *Missão Missões*, obra composta de centenas de ossos, moedas e hóstias. Acompanhar a produção dessa exposição e, em particular, a construção dessa obra me fez pensar como foi a sua elaboração no contexto em que o artista a concebeu e o que sentiu Frederico Moraes diante do resultado do trabalho. A respeito disso, Frederico afirma que foi a obra mais impactante da mostra organizada por ele sobre as missões jesuíticas. Vê-los juntos contemplando essa nova versão do trabalho foi para mim um momento histórico.

Dispensar o olhar para a obra inteligente e desafiadora de Cildo Meireles e para a trajetória marcante de Frederico Moraes tem um significado importante no período em que estamos vivendo, quando, assim como na ditadura, a cultura tem sofrido duros golpes, com artistas perdendo seus espaços, museus sendo fechados e uma onda conservadora assolando a cultura, que é hoje objeto de agressão e escárnio. No Brasil de 2019, o país assiste a um desmonte cultural de grandes proporções, o que torna impossível não comparar o contexto atual com os piores anos já vividos por nós. Depois de passar pela a ditadura, Cildo Meireles, Frederico Moraes e a Geração AI-5 continuam se apresentando para a batalha, lutando pela cultura e acreditando na arte.

O recorte de dentro dos acervos de ambos, destacando a ligação entre os dois, me possibilita entender um pouco mais a construção das artes plásticas no Brasil da segunda metade do século XX e começos do século XXI, pois o interesse básico dessa pesquisa não é revelar intimidades e, sim, aproximar o leitor desses acervos (ainda não acessados em sua totalidade), e tentar observar os processos de trabalho de ambos. Procuo compartilhar uma visão interna que me permite agrupar os dois acervos, reunindo artista e crítico, e, estabelecendo uma confluência entre os dois acervos, entre os dois intelectuais, pensar simultaneamente no Brasil dos anos de autoritarismo militar e no Brasil atual.

O encontro de Cildo Meireles e Frederico Moraes

Desde o final de 1960, Frederico Moraes vem desenvolvendo um papel fundamental para a resistência, o desenvolvimento e a disseminação da cultura brasileira. No início de 1970, em um momento de extrema tensão política e social, surgiu no Rio de Janeiro um grupo de artistas vindos de diversas partes do país que se dedicavam à arte contemporânea. Frederico Moraes logo se integrou ao trabalho desses artistas, denominado por ele posteriormente como *Geração AI-5*, entre os quais figuravam Cildo Meireles, Luiz Alphonsus, Cláudio Paiva, Wanda Pimentel, Alfredo Fontes, Teresa Simões, Raymundo Colares, Umberto Costa Barros, Artur Barrio, Antônio Manuel e Manuel Messias, Miriam Monteiro, Guilherme Vaz, Evandro Teixeira, Ascanio MMM e Vera Roitman.

Frederico Moraes e Cildo Meireles se conheceram em 1967. Na ocasião, Cildo dividia um ateliê em Santa Teresa, no Rio de Janeiro, com o também artista Raymundo Colares, este já bem conhecido à época. Frederico Moraes foi acompanhando Aracy Amaral numa visita que tinha como objetivo ver o trabalho de Raymundo Colares. Sobre esse período, conta Cildo: “Lembro que estava começando a fazer os Cantos [Espaços virtuais: Cantos, 1967-68], tinha as maquetes, alguns desenhos”.

O país vivia um momento de extrema apreensão, sob a ditadura militar. Mesmo diante de extrema adversidade no campo cultural, Cildo Meireles participou, naquele ano, de uma exposição na Petite Galerie, criando duas séries: *Volumes virtuais* e *Ocupações*, ambos projetos que discutem as possibilidades de percepção do espaço além do estabelecido convencionalmente. Nesses desenhos, Cildo Meireles parece ocupar-se de apurar o princípio do desenho figurativo a caminho da abstração dos desenhos geométricos, inventando espaços que eventualmente poderiam vir a ser construídos. A ideia de virtualidade desses trabalhos não corresponde à ideia de virtual que temos hoje, pois, nessas obras do artista, o conceito é usado como ferramenta



para que, ao contemplar o trabalho, o observador possa construir mentalmente o espaço proposto pelo artista.

Depois de sua passagem pelo Rio de Janeiro, Cildo passaria a viver em Paraty, onde executou os três primeiros projetos da série *Espaços virtuais: Cantos*, em escala natural. A produção de suas três primeiras peças demorou longos meses até a materialização dos trabalhos. Ainda em 1968, o artista seria um dos selecionados para a exposição no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro que indicaria a representação brasileira na Bienal de Paris.

Em 1969, Frederico Moraes escreveu um artigo para o jornal *Diário de Notícias*, intitulado *Os ambientes de Cildo Meireles*², que foi a sua primeira crítica sobre a obra do artista. No texto, Frederico Moraes apresenta a noção de “ambiente” como “uma espécie de arquitetura fantástica, na qual o espaço ilude continuamente o espectador”. E explicaria em seguida:

Vive entre a realidade e a virtualidade. Não chega a ser aquele mundo das ilusões da arquitetura religiosa barroca, mas seus ambientes exigem novas noções de equilíbrio, de estabilidade, prenunciam nova percepção. (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 1969).

A partir desse primeiro texto, a produção de Cildo Meireles se torna objeto de análise de Frederico Moraes durante todo o período em que escreveu para jornais. No mesmo ano, a primeira grande instalação de Cildo Meireles foi apresentada no Museu de Arte Moderna no Rio de Janeiro, *Desvio para o vermelho*, e o artista produz os já mencionados *Espaços virtuais: Cantos* (1967-1969), fragmentos de ambientes em que dois planos se cruzam, abrindo uma fresta entre eles.

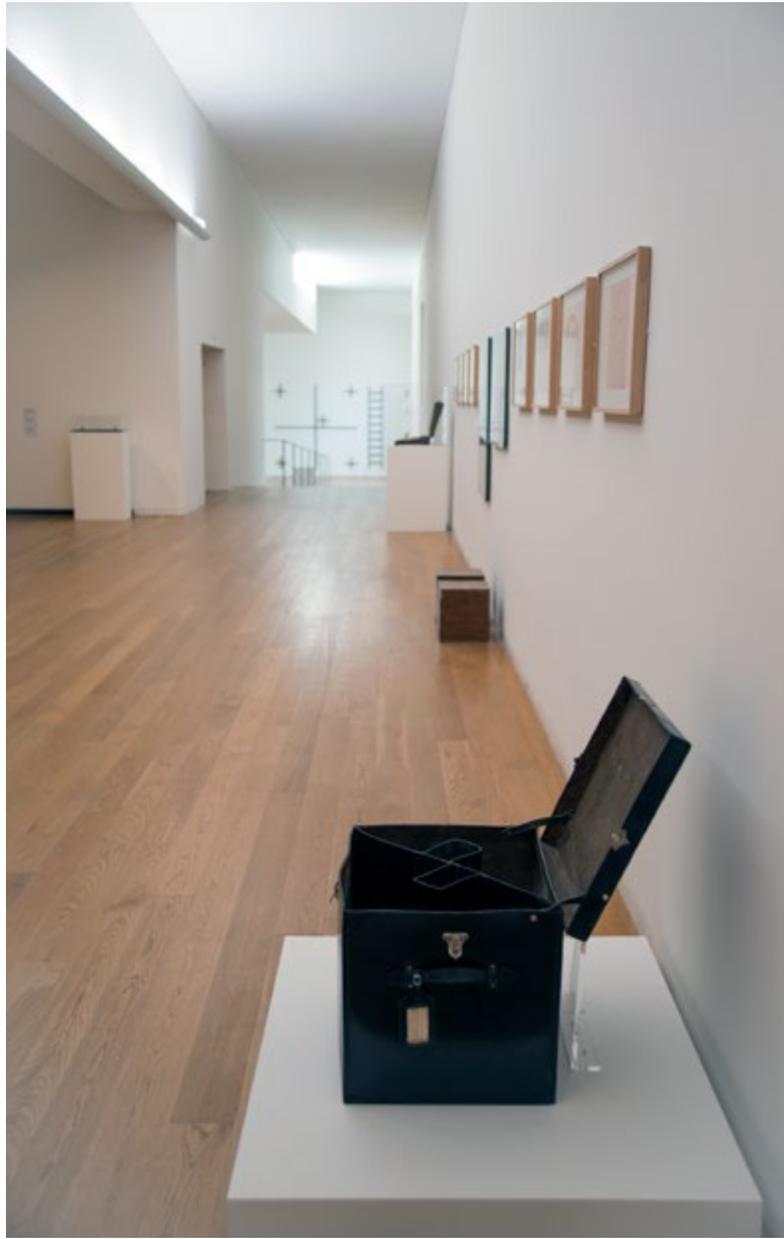
Em julho de 1969, Cildo Meireles executa o trabalho *Caixas de Brasília Clareira* e, em seguida, executa *Cordões/30km de linha estendidos*, cria a série *Mutações geográficas*, da qual executa o projeto *Frenteira Rio São Paulo*. Em entrevista concedida a Frederico Moraes em

2 Artigo publicado no jornal *Diário de Notícias* em 1o de maio de 1969.









2008, questionado se *Caixa de Brasília, Cordões e Mutações geográficas*, chamados genericamente de Arte Física, teriam algo a ver com seus deslocamentos, o artista responde:

Ninguém se deslocou suficientemente no Brasil para conhecê-lo melhor. No meu caso, esses deslocamentos tiveram como consequência experiências pontuais que se tornaram importantes para mim. Coisas diferentes entre si, mas que tinham em comum um pano de fundo: uma vivência de nossa realidade socioeconômica e cultural que, mesmo modesta, foi parte significativa de minha formação como cidadão e como artista. E uma delas foi perceber que, em certos momentos e circunstâncias, algumas características da arte brasileira a economia de materiais, poder de síntese e parte de seu potencial criador são elaboradas e/ou construídas a partir da própria precariedade socioeconômica e cultural do país.³

Ainda em 1969, Cildo Meireles cria o trabalho *Árvore do dinheiro*, o primeiro onde o dinheiro ganhou autonomia como material. Ela tratava da disparidade entre o valor de troca e o valor de uso, o valor real e o valor simbólico do dinheiro. Para Cildo Meireles, a “Árvore do Dinheiro consistia em um objeto e um título”. O objeto em si consistia em 100 notas de 1 Cruzeiro, e o preço da obra era 2 mil Cruzeiros. Isto, de certa forma, sintetizava a relação entre valor simbólico e valor real dentro do universo da arte.

No final dos anos 1960 e início da década de 1970, Frederico Moraes começa a acompanhar de perto a produção dos artistas da Geração AI-5. Nesse momento, Cildo Meireles iniciou atividades didáticas como professor do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, ao lado de Luiz Alphonsus, Guilherme Vaz e Frederico Moraes, que, juntos, implementaram no MAM um uso concreto do termo *experimentação*. O clima no país era de tensão, o que exigiu uma postura mais combativa e direta dos artistas. Frederico Moraes esteve à frente de situações marcantes naquele período, comportamento que foi

3 Entrevista realizada no dia 12 de abril de 2008, às 9h, no ateliê de Cildo Meireles, em Botafogo.



pontuando sua personalidade e dando o tom de sua atuação como crítico. Entre elas, durante o júri do IV Salão de Arte Moderna do Distrito Federal (do qual foi curador e jurado), Morais conseguiu impedir que o governo retirasse do salão algumas obras consideradas subversivas.

Analisando a trajetória de Frederico Morais, percebe-se que ele esteve à frente de eventos que ligam diretamente seu trabalho à produção dos artistas conceituais. O catálogo *Depoimento de uma geração*, editado por ele em decorrência da exposição organizada na Galeria de Arte Banerj, é até hoje citado como documento histórico de extrema relevância para o entendimento daquele período nas artes visuais.

Para compreender a importância de sua atuação e seu apoio à arte contemporânea no Brasil, é preciso observar seu posicionamento e suas ações em episódios que marcaram uma fase das artes visuais. Para tanto, destaque, ainda, o histórico Salão da Bússola, em 1969. Esse evento está amplamente registrado no acervo de Frederico Morais. Os registros encontrados vão além do que ele próprio produziu em textos e análises, pois ele resgatou todo o universo de críticas, notas e comentários publicados na imprensa naquele momento, proporcionando assim uma visão ampla do que foi o Salão da Bússola e que papel exerceu nesse episódio.

A partir dos arquivos de Frederico Morais, é possível recontar esse acontecimento. O salão foi criado com o objetivo de comemorar o quinto aniversário da empresa Aroldo Araújo Propaganda, sua patrocinadora. O tema escolhido foi a bússola e suas implicações, adotado por se tratar do símbolo da empresa e por ser também um instrumento fundamental para a “descoberta de novos caminhos, horizontes mais amplos para a humanidade”, conforme está descrito no material impresso de divulgação do 1º Salão da Bússola. O salão foi realizado de 5 de novembro a 5 de dezembro de 1969, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, e a mostra foi encerrada em 14 de dezembro do mesmo ano. As inscrições puderam ser feitas tanto no museu quanto na sede da empresa. Cada artista, brasileiro ou estrangeiro, teve o direito de inscrever até três obras em cada categoria.

O salão estava calçado 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. Em seu regulamento, uma descrição mudaria o curso da história da arte contemporânea no Brasil no Salão da Bússola, poderiam ser inscritos trabalhos de arte contemporânea em qualquer categoria: desenho, escultura, objeto etc. Obviamente, os artistas que produziam obras fora de padrões convencionais se inscreveram em “etc”, o que passou a ser considerado uma categoria independente por aqueles que puderam submeter outros tipos de trabalho, tais como *happenings* e objetos. Isso colaborou para o envio de trabalhos inusitados, considerados pelo júri, em sua maioria, “estranhos” e “um desafio à inteligência”, conforme artigo publicado no *Jornal do Brasil*, em 10 de outubro de 1969 e intitulado *Volume de trabalhos para Salão da Bússola no MAM desorienta até promotores*⁴. A quantidade de obras inscritas – mais de mil – surpreendeu também. E a mostra seria apelidada pelos artistas de “Salão dos etcs”.

Os jurados do Salão eram: Frederico Morais, Mário Schenberg e Walmir Ayala. A despeito do processo de seleção, Quirino Campofiorito escreveu um artigo na época dizendo que o julgamento das obras foi tumultuado, pois não houve concordância entre os membros do júri a respeito dos critérios de seleção. José Roberto Teixeira Leite, por sua vez, escreveu que a situação demonstrava a necessidade de reformulação da crítica. Para alguns membros do júri, certos trabalhos enviados, afinados com as últimas tendências da arte contemporânea, não poderiam e sequer desejavam ser considerados obras de arte.

Segundo conta Frederico Morais, o salão teve o mérito de reunir o melhor da arte brasileira produzida por jovens artistas. De acordo com o *Jornal do Brasil* (1969), trezentos e setenta artistas enviaram trabalhos para participar da exposição. Entre os selecionados estavam: Cildo Meireles, Artur Barrio, Antônio Manuel, Carlos Vergara, Thereza

4 JORNAL DO BRASIL. *Volume de trabalhos para Salão da Bússola no MAM desorienta até promotores*. Rio de Janeiro, 10 out. 1969.

Simões, Guilherme Magalhães Vaz, Luiz Alphonsus, Wanda Pimentel, Pedro Escosteguy, Anna Bella Geiger, Luciano Gusmão, Dilton Araújo, Lótus Lobo, Raimundo Colares e Antônio Manuel. Os prêmios aquisitivos do salão foram dados a Antonio Manuel, Ascânio MMM e Thereza Simões, entre outros. Já Artur Barrio, Raymundo Colares, Luiz Alphonsus e Guilherme Vaz receberam prêmios de estágio.

De acordo com Frederico Moraes, o Salão da Bússola, ao reconhecer o mérito de tais artistas, consolidou a “Geração AI-5”, cujas obras se baseavam na “contra-arte”. Ele comentaria ainda que o salão não pretendia ser diferente dos demais realizados no Brasil, porém, a existência de obras de vanguarda que não puderam ser apresentadas em mostras censuradas pelo governo militar e a emergência de uma nova geração de artistas no Brasil transformaram o Salão da Bússola em uma espécie de síntese da nova arte brasileira de vanguarda. Naquele momento, era lançada a primeira geração de artistas conceituais no Brasil, consolidando, nesse salão, no âmbito da arte brasileira, um contraponto às duas gerações imediatamente anteriores, a de Antônio Dias e Rubens Gerchman e a dos neoconcretos.

Nesse salão, Cildo Meireles receberia o prêmio principal (que consistia em US\$6.000 e uma viagem Rio-Paris-NY e NY-Rio) pela apresentação de uma série de trabalhos, entre os quais, *Nowhere is my home*, a primeira versão tridimensional de seus *Espaços virtuais: Cantos e Caixas de Brasília* (com participação de Guilherme Vaz e Alfredo Fontes). Cildo Meireles passou, então, a viver nos Estados Unidos de 1971 até 1973. Ao retornar ao Brasil, o artista se concentrou nas linguagens conceituais e na apropriação de objetos não-artísticos.

Para Frederico Moraes, os artistas dessa geração estavam empenhados em fazer arte-guerrilha, pois, tal como os guerrilheiros, agiam imprevisivelmente e realizavam, muitas vezes, uma arte política e socialmente engajada, sem que ela, entretanto, pudesse ser resumida ao panfleto partidário. Pensando na importância que assumiria, para estes artistas, a arte conceitual, é importante lembrar que esta valoriza a ideia e a informação em detrimento das formas plásticas, do mercado e da noção tradicional de arte, na qual a obra é considerada artigo de luxo.

Os materiais utilizados eram os mais diversos, mas sempre em função da ideia a ser transmitida. Inclusive, não havia a necessidade de a obra ser transformada em objeto físico, podendo existir apenas no plano do pensamento. Desse modo, a artesanania era relegada em razão da atividade intelectual. É possível citar alguns nomes entre os mais relevantes da arte conceitual estadunidense e britânica, de forte influência sobre a arte brasileira do período, como Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Lawrence Weiner e o grupo Art & Language. Tal tendência abordava, principalmente, questões relativas à natureza da arte, ao seu mercado e ao seu sistema de um modo geral. Isto ocorreria também no Brasil, mas com diferenças evidentes, pois, aqui, a elas se somaria a pressão política imediata, e se imporia a questão da inserção ideológica da arte.

As obras da Geração AI-5 apresentadas no Salão da Bússola são em grande parcela críticas à sociedade afluente. São exemplos de contra-arte, criações que não apenas questionam a instituição Arte, como também tecem críticas explícitas à realidade social e política de sua época. Elas são exemplos de obras não conformistas, protestos poéticos que se opõem à natureza repressiva do *establishment* e, em certo sentido, parecem querer transformar a realidade que as cerca para além dos limites da arte.

A coincidência do aparecimento da Arte Conceitual no Brasil, na segunda metade dos anos 1960, com o endurecimento do regime militar, vai marcar as profundas diferenças entre o conceitualismo brasileiro e o que foi desenvolvido na Europa e nos EUA. Enquanto grupos como Art & Language⁵ concentravam suas preocupações em questões de ordem linguística, dando uma dimensão que por vezes parece tautológica aos seus trabalhos (*art about art*), os brasileiros, como também, mais tarde, outros latino-americanos (Argentina e Chile) se apropriaram de uma linguagem internacional, a da arte conceitual, para, no entanto, abordar questões de ordem geopolítica. Essa dimensão política evidenciou-se no debate promovido no âmbito do salão, com o título provocativo de *Cultura & Loucura*.

5 Para outra compreensão do grupo, ver texto de Marjorie Perloff sobre eles.

A repressão era permanente no Brasil e, por ordem do Ministério das Relações Exteriores, a exposição da representação brasileira na Bienal de Paris foi impedida de abrir no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Prevista para ser inaugurada às 18h do dia 29 de maio de 1969, foi vistoriada às 11h pelo General César Montagna de Souza, comandante da artilharia do I Região Militar do Rio de Janeiro, provável mandante do ato censório. Essa medida de força detonou o boicote nacional e internacional à Bienal de São Paulo, liderado no Brasil por Mario Pedrosa, na Europa por Pierre Restany, e apoiada nos EUA por Hans Haacke e Gyorg Kepes. O crítico francês Jacques Lassaigue, que apoiou o boicote, foi considerado *persona non grata* pelo governo brasileiro. Segundo depoimento de Niomar Muniz Sodré, então proprietária do Correio da Manhã, e presidente do MAM RJ, uma obra parece ter irritado profundamente os militares: a foto, hoje clássica, como documento daqueles anos de chumbo, de Evandro Teixeira, datada de 1965, mostrando um motociclista da Força Aérea Brasileira que caíra ao chão, numa das várias batalhas de rua entre estudantes e a polícia. Cildo Meireles era um dos participantes da mostra.

Sob forte pressão, os críticos de arte Quirino Campofiorito, Mario Barata e o pintor Abelardo Zaluar, professores da Escola Nacional de Belas Artes, foram aposentados compulsoriamente. O governo brasileiro cancelaria, ainda, a mostra de arte brasileira organizada pelo crítico Jorge Romero Brest para o Instituto Torquato di Tella, de Buenos Aires. Nesse mesmo momento, os críticos de arte Mario Pedrosa e Ferreira Gullar deixam o Brasil como exilados. Mesmo vivendo o terror da ditadura, os artistas continuavam produzindo, e, ainda em 1969, Cildo Meireles iniciou seu projeto *Mutações geográficas*, na fronteira dos estados do Rio de Janeiro e de São Paulo. O projeto foi genericamente chamado de *Arte Física*. Em entrevista concedida a Frederico Morais, Cildo Meireles pontuou:

São trabalhos que envolvem o corpo, uma fiscalidade corporal como, por exemplo, estender uma linha ao longo de 30km de praia e, posteriormente, recolher o que dela sobrou, transferir materiais e objetos de uma fronteira para

outra, preparar uma fogueira etc. [...] Havia nisso uma presunção juvenil, mas também uma tentativa de compreensão política e histórica do Brasil. Penso, nesse momento, em Lucio Costa, que, no relatório que acompanhou seu projeto urbanístico para Brasília, diz que ele “nasceu do gesto primário de quem assinala um lugar ou dele tome posse: dois eixos cruzando-se em ângulo reto, ou seja, o próprio sinal da cruz.”⁶

A convite da colunista de arte Maristela Tristão, Frederico Moraes aceitou o desafio de organizar, em abril de 1970, dois eventos simultâneos. O primeiro, *Do corpo à terra*, era um conjunto de manifestações, rituais, celebrações, *happenings* e obras de participação coletiva que se desenvolveram no Parque Municipal, no centro da cidade de Belo Horizonte, local de lazer dos moradores da cidade. Local conhecido por Frederico, que, aos 9 anos de idade, percorria o mesmo parque usando os sapatos do irmão, com seu tabuleiro de doces. Palmo a palmo, Moraes conhece cada centímetro daquele parque, palco de tantas manhãs de domingo, doces e missas. Além de *Do Corpo à Terra*, Frederico fez simultaneamente a mostra *Objeto e participação*, a qual reunia diversos trabalhos, entre objetos, esculturas, instalações, carimbos etc. Foi montado no Palácio das Artes, geograficamente localizado em uma das extremidades do parque, de frente para a avenida Afonso Pena, a principal de Belo Horizonte. A mostra foi patrocinada por uma empresa de economia mista, a Hidrominas, da qual o estado de Minas Gerais tinha maioria, 51% das ações. É importante trazer essa informação pois se tratavam de artistas radicais, que, naquele momento, viviam a ditadura militar. Alguns dos trabalhos desenvolvidos em *Do corpo à terra*, em especial os trabalhos de Cildo Meireles e Artur Barrio, tiveram um caráter contundente, radical em sua dimensão linguística e crítica político-social.

Cada artista tinha em seu poder uma carta-convite do governo, o que lhes garantia autonomia para realizar seus trabalhos do modo que quisessem. *Do corpo à terra* foi um evento pioneiro em muitos

6 Entrevista realizada no dia 12 de abril de 2008, às 9h no ateliê de Cildo Meireles, em Botafogo.



DO CORPO À TERRA
PARQUE MUNICIPAL
17 A 20 DE ABRIL

sentidos. Em primeiro lugar, porque não tinha o objetivo de expor obras já realizadas. Os artistas viajaram de ônibus a Belo Horizonte, onde se hospedaram em hotéis baratos. Lá, tiveram quatro dias para realizar os trabalhos, numa área definida por Frederico Moraes dentro do Parque Municipal. Além da negação das categorias tradicionais da arte, Frederico negava, igualmente, no evento, a ideia de *vernissage*, assim como a de início e fim de um evento, de roteiro.

Cada artista realizou seu trabalho sem informar necessariamente o horário, onde e quando o realizaria. Por um lado, a terra, por outro, o corpo: *land art*, *earth art*, *body art*. Quer dizer, *Do corpo à terra* mantinha a relação fundamental da arte em todos os tempos. Como explica Frederico:

[...] a vertical (o homem) e a horizontal (a terra), ou ainda retrato e paisagem. Pois, na verdade, a *body art* é a forma contemporânea do retrato, ou melhor, do auto-retrato, e a *land art* ou *earth-art* a forma contemporânea da paisagem. Ao invés de pintar, o artista atua diretamente na paisagem, fazendo nela suas incisões.

Ao invés de retratar-se, toma-se o corpo como campo expressivo, como motor da obra. Com efeito, vários participantes realizaram obras aludindo diretamente à problemática do corpo. Cildo Meireles realizou um dos trabalhos mais radicais do evento, o *Monumento Totem*.



Monumento Totem foi um ritual de queima de galinhas vivas, realizado no dia 21 de abril, dia em que se homenageia Tiradentes, herói nacional e patrono da polícia militar. Alferes, engenheiro de minas e dentista prático, Tiradentes foi um dos líderes da inconfidência mineira, movimento sedicioso contra o jugo português. Preso e julgado no Rio de Janeiro, sede do governo colonial, teve o corpo esquartejado e as partes distribuídas ao longo da estrada que levava a Ouro Preto. Por extensão, o trabalho de Cildo Meireles era uma homenagem a vários outros mortos, inclusive os mortos pela ditadura militar. E incidia diretamente sobre o corpo, pois, nele, as galinhas eram sacrificadas no lugar do homem (como na passagem bíblica de Abraão).

Quando Frederico Moraes organizou eventos no Aterro do Flamengo, já se podia notar a proposta de eliminar a distância entre a arte contemporânea, seu significado social e as camadas populares. Sua intenção era clara: aproximar as pessoas da arte, aproximar a arte da vida. Esse foi um dos objetivos dos eventos que marcaram a trajetória de Frederico Moraes dos anos de 1960 a 1970.

No espaço do Parque Municipal de Belo Horizonte, entre os dias 17 e 21 de abril de 1970, as manifestações artísticas realizadas em *Do corpo à terra* envolviam uma nova concepção de arte, ligada à efemeridade, às vivências e à abertura de um processo de significação no qual o público e a arte estavam em um campo aberto para experiências possíveis, mas não obrigatórias. Essa abertura levava o curador, senão à abdicação em vivenciar e presenciar todo o evento, pelo menos a submetê-lo a outro crivo: o crivo do conceitual e do projeto. Afinal, tanto público quanto curador foram testemunhas de apenas parte dos eventos; essa impressão de fragmentariedade da experiência do evento andou no mesmo ritmo da abertura de possibilidades de experimentar ou não o tensionamento entre arte e público. Sobre isso Frederico Moraes afirma:

Foram vários os aspectos inovadores em ambos os eventos, a saber: 1 – pela primeira vez, no Brasil, artistas eram convidados não para expor obras concluídas, mas para criar seus trabalhos diretamente no local e, para tanto, receberam passagem e hospedagem e, juntamente com os artistas mineiros, uma ajuda

de custo; 2 se no Palácio houve um vernissage com hora marcada, no Parque os trabalhos se desenvolveram em locais e horários diferentes, o que significa dizer que ninguém, inclusive os artistas e o curador, presenciou a totalidade das manifestações individuais; 3 os trabalhos realizados no Parque permaneceram lá até sua destruição, acentuando o caráter efêmero das propostas; 4 a divulgação foi feita por meio de volantes, distribuídos nas ruas e avenidas de Belo Horizonte, bem como nos cinemas, teatros e estádios de futebol, tal como já ocorrera com Arte no Aterro. (MORAIS, 2004, p. 117).

Numa cidade conservadora como Belo Horizonte, o trabalho de Cildo Meireles teve grande impacto, provocando o protesto de deputados estaduais, que, na Assembleia Legislativa, não esqueceram de mencionar que o evento *Do corpo à terra* tinha sido patrocinado pelo governo. O colonista mineiro Morgan Motta, comentando o evento em um jornal local, lembrou, entretanto, que naquele mesmo 21 de abril, em Ouro Preto, em cerimônia presidida pelo governador do estado de Minas, os deputados se fartaram de frango ao molho pardo às custas do governo.

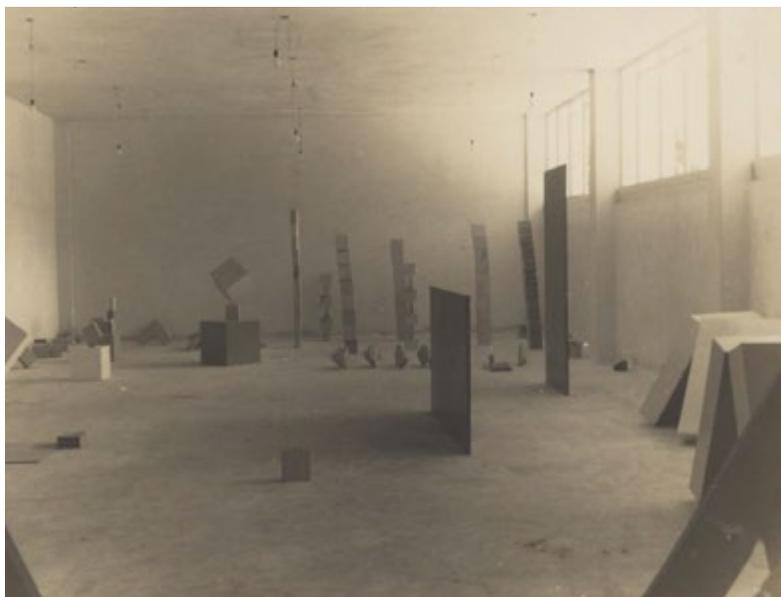


Outro trabalho aludindo ao corpo foram as “trouxas ensanguentadas” de Artur Barrio, as mais radicais que ele havia realizado até então. Suas “trouxas” anteriores, realizadas pelo artista no Rio de Janeiro, eram feitas de pano com tinta vermelha simulando sangue. Em Belo Horizonte, o artista utilizou ossos, sebo e sangue de boi, comprados num matadouro da cidade. Barrio lançou as “trouxas” num ribeirão (na verdade, um esgoto) que corta o Parque Municipal. A presença das obras de Barrio no Ribeirão de Arrudas só foi percebida depois, quando a classe média mineira começava a afluir ao parque em busca de seu burocrático lazer dominical. São trabalhos visualmente muito agressivos, o que causou uma série de incidentes, entre cômicos e dramáticos, como conta Frederico Morais:

Houve diferentes públicos para o que estava sendo visto, foi calculado por nós cinco mil pessoas em média. A polícia e o corpo de bombeiros foram chamados ao local. Os soldados, ao abrirem as trouxas, irritaram-se com o conteúdo, mas ainda permaneceram em dúvida: seria na verdade osso de boi ou osso de gente? Poderia aquilo ter sido resultado de uma carnificina? De repente, um dos soldados escorregou, houve vaias, instalado-se um clima extremamente tenso.



Igualmente radicais, apesar de por vezes visualmente atraentes e até poéticos, os trabalhos de Luiz Alphonsus consistiam em faixas de plástico estendidas sobre a grama e posteriormente queimadas com napalm. Décio Noviello fez explodir bombas coloridas, como as geralmente empregadas pelo exército para sinalizar áreas de ação, que foram muito usadas também na guerra do Vietnã. Luciano Gusmão demarcaria, no parque, áreas de Repressão e Liberdade, e Hélio Oiticica criou uma trilha de açúcar nas terras vermelhas da Serra do Curral, distantes do parque municipal. Esse trabalho foi concebido por Oiticica e executado pelo artista norte americano Lee Jaffe. Na ocasião, muito se comentou e criticou essa instalação pelo “desperdício” da grande quantidade de açúcar utilizada e porque o doce atrairia saúvas, formigas gigantes comuns na região.



Na mostra paralela, exposta no Palácio das Artes, é preciso destacar o trabalho de Umberto Costa Barros, que criou uma instalação equilibrando precariamente materiais residuais de construção, e o de

Thereza Simões, carimbando portas, janelas, móveis, com palavras-sígnos, como *Verbotten* ou *Dirty*, igualmente alusivas à situação que se vivia no país.

A participação de Frederico Moraes no evento foi além da articulação e da proposição teórica. Ele também atuou como artista, expandindo o seu território de ação e aproximando-se ainda mais da criação. O trabalho realizado por Moraes chamava-se *Quinze lições sobre Arte e História da Arte – apropriações, homenagens e equações*. Trata-se de uma série de quinze fotografias da cidade de Belo Horizonte e do próprio parque municipal exibidas durante o evento no Palácio das Artes. As imagens são numeradas e, embaixo de cada uma delas, é inserido um pequeno texto. Alguns são reflexões sobre a cidade, o crescimento urbano e questões sociais. Outros evocam homenagens a artistas, teóricos e figuras históricas (Bachelard, Brancusi, André Breton, Duchamp, Schwitters, Malevich, Tiradentes e Mondrian). Outros trazem ainda questionamentos sobre a arte, sua função, seus limites e suas possibilidades. Frederico Moraes mantém, nessas reflexões, a defesa de uma arte que promova questionamentos, tensão social e caminhe para a conquista da liberdade e para a fusão da arte com a vida e a integração entre natureza e desenvolvimento urbano.

Essa proposta pode ser relacionada com a tradição conceitual (ou conceitualista) marcante na década de 1960 e com significativa inserção na arte brasileira da época. O uso da linguagem escrita e a prática de relacionar imagens a textos é utilizada com frequência por artistas conceituais, como o estadunidense Joseph Kosuth e o grupo Art & Language. Moraes mostra-se alinhado às pesquisas e propostas da arte conceitual ao evocar esta mesma prática e inserir, em sua série fotográfica, palavras que orientam e participam da percepção da imagem. Ao utilizar tal recurso, Moraes reforça a politização e o engajamento de suas propostas, depositando nas imagens reflexões e discussões sobre o caráter libertário e transformador da arte e sua importância na construção e transformação da sociedade.

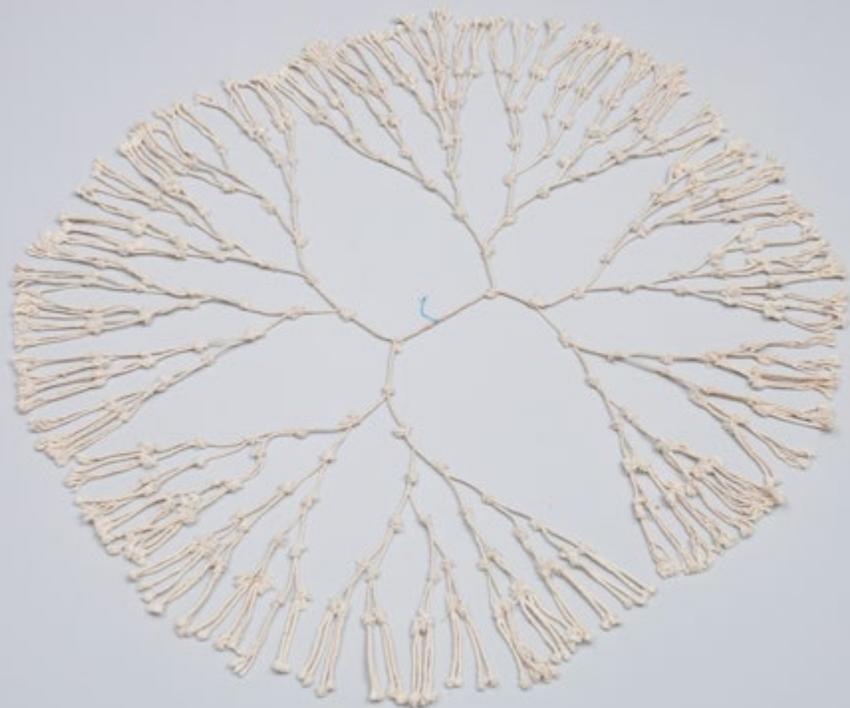
Frederico Moraes também contribuiu para a realização do evento *Do corpo à terra* como crítico e jornalista. No dia da abertura do evento,

17 de abril, ele publicou uma matéria de página inteira no jornal *Estado de Minas* contendo algumas das imagens da série *Quinze lições sobre Arte e História da Arte* e um texto que falava das propostas presentes na mostra. Morais aproveitou este momento para convidar o espectador a visitar o parque municipal, instigando-o a vivenciar as propostas com proximidade.

Percorra a exposição a pé. Após ver, bulir e imaginar as obras, pare por alguns instantes em qualquer lugar do parque, ou sente-se, ou deite-se sobre a grama. Respire profundamente. Escute as batidas do coração, tome o pulso, sinta o suor e o cansaço no seu corpo. A obra está pronta. E terminada. (MORAIS, 1970, p. 6).

Do corpo à terra é, sem nenhuma dúvida, um marco histórico. Francisco Bitencourt, crítico do *Jornal do Brasil*, comentou longamente sobre o evento no texto *A contra-arte como filosofia*. Da teoria à prática, Frederico Morais passou a comentar obras de arte com outras obras de arte, exposições com exposições. Tornando-se, de certa forma, artista, não porque buscasse o estatuto de artista, mas porque seu desejo era mergulhar visceralmente em seus processos criadores. A primeira exposição do crítico-artista foi o audiovisual *Memória da paisagem*, no qual comenta obras de quatro artistas paulistas: Luis Paulo Baravelli, José Resende, Carlos Fajardo e Frederico Nitsche. Todas as obras eram realizadas com materiais precários, como brita, areia, ferro, madeira etc. Frederico confronta imagens dessas obras com imagens colhidas em canteiros de obras da cidade do Rio de Janeiro. O segundo audiovisual, também de 1969, foi sobre as obras de Barrio. Nele, Morais confronta as “trouxas ensanguentadas” com imagens publicitárias e textos provocativos.

Ainda em 1970, Cildo Meireles, iniciou *Inserções em circuitos ideológicos* o texto original e os projetos *Coca-Cola e Cédula*, executou ainda o projeto *Classificados* e criou os trabalhos *Para ser curvado com os olhos*, *Espelho cego* e *Eureka*. Em 1974, terminou a primeira versão do trabalho *Malhas da Liberdade*, e realizou, em 1975, a instalação *Eureka/Blindhotland*, na qual investiga propriedades sensoriais não



visuais dos objetos utilizados, iniciando assim a série *Blindhotland*. Simultaneamente, dedicou-se a obras sonoras, com a gravação do disco compacto *Mebs/Caraxia*. Organizou e participou da exposição *Agnus Dei*, com Theresa Simões e Guilherme Vaz, na Petite Galerie, Rio de Janeiro. Convidado por Kynaston L Mc Shine, Cildo Meireles participou, ainda, da icônica exposição *Information*, no Museum of Modern Art, Nova York. O curador havia passado pelo Brasil e visto alguns trabalhos dele no Salão da Bússola, no Museu de Arte Moderna, e, na sequência, enviou uma carta para Cildo Meireles, convidando-o para participar de *Information*. Cildo Meireles apresentou as *Inserções em circuitos ideológicos*.

Agnus Dei foi um acontecimento importante em 1970. Trata-se da série de Cildo Meireles, Thereza Simões e Guilherme Vaz, na Petite



Galerie, que incluiu mostras individuais realizadas sequencialmente. A imagem presente no convite da mostra retrata o ambiente de uma funerária. Thereza expôs telas brancas, mas legendadas com títulos descritivos de situações que não se viam (como se quisesse dizer, à maneira de Duchamp, que são os espectadores que fazem as obras). Guilherme Vaz fixou na porta da galeria um manifesto desapropriando datas (áreas/tempo) e Cildo Meireles mostrou seu *Projeto Coca-Cola*, e fotos do trabalho realizado no evento *Do corpo à terra*, (*Totem Monumento*) juntamente com o poste de madeira onde foram sacrificados os animais: rito simbólico em homenagem às vítimas da ditadura militar.

Vale dizer, a título de síntese, que os três artistas remetiam, assim, nas obras de *Agnus Dei*, à morte de alguma coisa: da pintura, ou pelo

menos da pintura figurativa, dos animais, e até mesmo do próprio espaço-tempo. Frederico Morais que, àquela altura, estava se batendo contra a crítica arbitrária, opressora e autoritária, que, em nome de uma hierarquia de valores, submetia a obra de arte a critérios absolutos passou a teorizar sobre a crítica de arte como criação. Isso é, passou a defender a “crítica aberta”, que não busca na obra de arte apenas um sentido, mas a sua multiplicidade, uma crítica que não fecha, com seu julgamento, a obra, mas que segue, ao contrário, no afã de envolvê-la numa rede de novos significados. No ensaio *Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da obra*, publicado originalmente na revista *Vozes*⁷, Frederico afirmaria a esse respeito:

Obra é hoje um conceito estourado em arte. Deixando de existir fisicamente, libertando-se do suporte, da parede, do chão e do teto, a arte não é mais do que uma “situação”, puro acontecimento, um processo. O artista não é mais o que realiza as obras, dadas à contemplação, mas o que propõe situações, que devem ser vividas e experimentadas. Não importa a obra, mas a vivência. [...] Porque não sendo mais ele o autor das obras, mas propositor de situações, não pode exercer continuamente seu controle. O artista é o que dá o tiro, mas a trajetória da bala lhe escapa. Propõem estruturas cujo desabrochar, contudo, depende da participação do espectador. O aleatório entra no jogo da arte, a “obra” perde ou ganha significados em função dos acontecimentos, sejam eles de qualquer ordem. Participar de uma situação artística hoje é como estar na selva ou na favela. A todo momento pode surgir a emboscada da qual só saí ileso, ou mesmo vivo, quem toma iniciativas. E tomar iniciativas é alargar a capacidade perceptiva, função primeira da arte. (MORAIS, 1970).

No mesmo artigo, comentando a obra de diversos artistas, entre eles Lygia Clark e Cildo Meireles, Frederico Morais desenvolve mais amplamente o conceito de contra-arte e/ou arte-guerrilha. E articula uma reflexão no sentido de a arte se assemelhar a um jogo, a uma

⁷ MORAIS, Frederico. *Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da obra*. Publicado originalmente na *Revista Vozes*, Rio de Janeiro, fev. 1970.

caça na qual o artista atual operaria como um caçador, capturando o espectador, ativando seus sentidos, instigando sua participação. Frederico Moraes foi um dos principais críticos a desenvolver um trabalho próximo a essas concepções mais propositivas, criando uma situação relativamente imprevisível para o exercício crítico e curatorial, na qual não se está diante de uma condição simplesmente reprodutora de valores canônicos e de produtos consagrados por uma tradição. Como se pode ler no artigo referido anteriormente:

O artista, hoje, é uma espécie de guerrilheiro. A arte, uma forma de emboscada. Atuando imprevisivelmente, onde e quando é menos esperado, de maneira inusitada, o artista cria um estado permanente de tensão, uma expectativa constante. Tudo pode transformar-se em arte, mesmo o mais banal evento cotidiano. Vítima constante da guerrilha artística, o espectador se vê obrigado a aguçar e ativar seus sentidos [...] e, sobretudo, necessita tomar decisões. A tarefa do artista-guerrilheiro é criar para o espectador (que pode ser qualquer um e não apenas aquele que frequenta exposições), situações nebulosas, indefinidas, provocando nele mais do que o estranhamento ou repulsa, o medo. E só diante do medo, quando todos os sentidos são mobilizados, que há iniciativa, isto é, criação. Na guerra convencional da arte, os participantes tinham posições bem definidas. Existiam artistas, críticos e espectadores. O crítico, por exemplo, julgava, ditava normas de bom comportamento, dizendo o que era bom e o que era ruim, isto é válido, aquilo não, limitando áreas de atuação, defendendo categorias e gêneros artísticos e os chamados valores plásticos. Na guerrilha artística, porém, todos são guerrilheiros e tomam iniciativas. O artista, o público e o crítico mudam continuamente suas posições no acontecimento e o próprio artista pode ser vítima de uma emboscada tramada pelo espectador. (MORAIS, 1970).

Em sua exposição individual, no contexto da série de mostras referidas acima, Cildo Meireles apresentou fotografias da performance *Tiradentes: Totem-Monumento ao preso político*. O crítico de arte Francisco Bittencourt, no texto *Dez anos de experimentação*, publicado na revista *Crítica de Arte* nº 4, de dezembro de 1981, assinala, tematizando a *Agnus Dei*:

Cildo Meireles reviu de certa forma seu trabalho anterior, apresentando o registro de alguns de seus momentos mais importantes, lançou suas *Inserções em circuitos ideológicos*, tendo por suporte garrafas de Coca-Cola, além de outros projetos, todos com um denominador comum e fúnebre, acusador e premonitório dos holocaustos praticados pelo homem, num estilo de suprema elegância estilística. Aliás, a elegância foi a tônica de *Agnus Dei*. Nada mais despojado e cerebral do que as telas brancas de Thereza Simões, uma arte pensada, cheia de significados e anunciadora de algumas correntes de vanguarda que surgiram no mundo a seguir, como *Mail Art*, da qual seus carimbos foram as primeiras obras. Guilherme Vaz montou um esquema de apropriação. [...] De extraordinária coesão ao nível ideológico, essas mostras revelaram, no entanto, repertórios dissociados, embora tivessem como denominador comum a vontade de enxugar ao máximo a linguagem artística, ação de todos os espectadores de sua mostra, exigindo a seguir os documentos dessa apropriação. (BITTENCOURT, 1981).

O trabalho de Cildo Meireles consistiu, ainda, na interferência com mensagens críticas impressas com tinta branca, em diversos frascos retornáveis de Coca-Cola, de modo semelhante ao rótulo original do produto. As garrafas eram, após a ação do artista, postas novamente em circulação. Essas mensagens tornavam-se pouco visíveis nas garrafas vazias devolvidas à fábrica. Após o consumo, porém, quando eram novamente preenchidas pelo líquido do refrigerante, a nova inscrição mostrava-se legível para o consumidor do produto. Entre as interferências realizadas nas garrafas, figuravam registros descritivos do *Projeto Coca-Cola*, com o título da proposição, a descrição da ação do artista e suas iniciais. Com *Inserções*, Cildo Meireles se apropriava do sistema mercadológico de circulação da Coca-Cola para criar um circuito paralelo que possibilitasse a veiculação de contrainformações, tanto por parte do artista quanto pelo consumidor desse produto.

Para comentar as mostras incluídas em *Agnus Dei*, Frederico Moraes criou o evento *A nova crítica*, que, em 18 de julho de 1970, foi realizado na Petite Galerie, no Rio de Janeiro. Nele, Frederico comentou crítica e poeticamente as exposições individuais de Cildo Meireles, Thereza Simões e Guilherme Vaz para a série de mostras *Agnus Dei*,

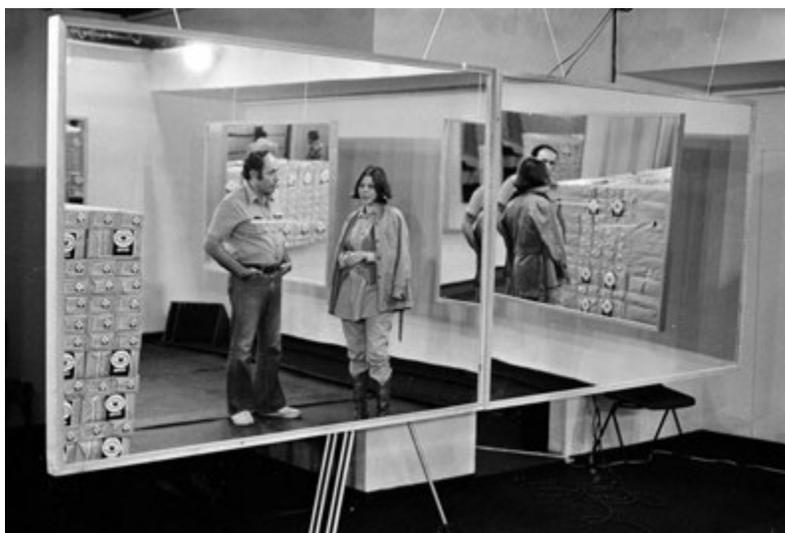


ocorridas, como relatei anteriormente, no mesmo espaço expositivo e no mesmo ano.

Uma das telas brancas de Tereza Simões que havia sido colocada por ela no saguão da Central do Brasil, por onde passavam diariamente centenas de pessoas, causou estranhamento em Morais por ter sido recolhida pela artista, dias depois, totalmente limpa, sem qualquer contágio. Frederico Morais comentou a proposta da artista, distribuindo, ele mesmo, três telas brancas, acompanhadas de pincel, em mictórios públicos localizados respectivamente, nos bairros da Tijuca, Lapa e Ipanema. A tela da Tijuca foi destruída e recolhida pelo dono do bar ao primeiro palavrão escrito, a da Lapa foi roubada, a de Ipanema foi integralmente coberta por desenhos pornográficos e frases contra o ditador Emilio Garrastazu Médici. Na verdade, toda a área em torno da tela, isto é, todo o mictório, foi ocupado por desenhos e textos.

Quanto ao comentário de Frederico sobre o manifesto de Guilherme Vaz, este foi realizado sob a forma de outro édito, anulando o primeiro. E, finalmente, sobre Cildo Meireles, o crítico realizou um trabalho com garrafas de refrigerante, que era o seu comentário a *Inserções em circuitos*. Morais conseguiu, a título de empréstimo, 750 engradados de Coca-Cola, correspondendo a 15 mil garrafas e, com elas, cobriu integralmente o chão da galeria. Sobre uma fina coluna de metal, colocou as garrafas de Cildo, uma delas contendo o slogan *Yankees, go home*, impresso pelo mesmo processo industrial da marca. Acrescentou uma etiqueta branca na qual se lia o seguinte: “15 mil garrafas de Coca-Cola, gentilmente cedidas e transportadas por Coca-Cola Refrescos, S.A.”.

A ideia de Frederico Morais era fazer uma exposição conceitual. Em nenhum momento, pensou que esta pudesse evoluir para um *happening*, mas o público assomou à galeria, caminhando sobre as garrafas. Antonio Manuel chegou a urinar numa delas. Uma foto na qual aparecem o crítico Mario Pedrosa, o escultor Jackson Ribeiro e o próprio artista urinando serviu de base para um dos trabalhos de Antonio Manuel. Essa exposição-comentário, que adotava as mesmas táticas dos artistas criticados, foi muito mais que a simples tentativa



de inaugurar uma nova crítica, pois o crítico estava ali, não como um analista da obra do artista, mas em pé de igualdade e sensível às barreiras discursivas que costumam existir entre as duas categorias de atividades. Mais do que o crítico, ali estava o colega de luta, atuante e irreverente, capaz de se utilizar de qualquer arma para chegar ao melhor entendimento do fenômeno artístico.

Outro momento marcante da carreira de Cildo Meireles foi a instalação/performance *O sermão da montanha: Fiat Lux*, idealizada em 1973 e apresentada em 1979. Nela, o artista utilizou 126.000 caixas de fósforo, 8 espelhos, lixas pretas, 8 bem-aventuranças do sermão da montanha (Mateus V, 3-10) e 5 atores para compor a obra, que teve 24 horas de duração. Cildo Meireles calculou o número de caixas da marca popular Fiat Lux como sendo suficiente para explodir a galeria. Dispostas em forma de cubo no centro do espaço, as caixas eram vigiadas pelos atores que produziam ruídos com os pés nas lixas que se fixavam no chão. Este som remetia a fósforos sendo incendiados. A vigilância, ao invés de tranquilizar o visitante, provocava medo e ansiedade. O acúmulo de materiais que, isoladamente, seriam inofensivos, parecia torná-los ameaçadores.



Para marcar os 30 anos da instalação *O sermão da montanha: Fiat Lux*, Cildo Meireles apresentou, em 2019, uma caixa que remete ao evento. Juntamente com o crítico de arte e pesquisador Paulo Venâncio Filho, elaboraram uma obra/objeto contendo fotografias da performance, o cartaz da mostra, um texto inédito escrito por Paulo Venâncio, um espelho, uma lixa, palitos de fósforos e óculos remetendo ao que usavam os seguranças.

Na segunda metade da década de 1970, Cildo Meireles ampliou a discussão sobre a utilização de propriedades sensoriais não visuais em esculturas como *A diferença entre um círculo e uma esfera é o peso* (1976), *Estojo de geometria* (1977) e *Rodos* (1978). No início da década



de 1980, Cildo incorporou elementos pictóricos às suas instalações e esculturas, como em *Volátil* (1980), *Maca* (1983), *Cinza* (1984) e *Para Pedro* (1984). Realizou *Missão/Missões* (1987) e produziu a obra *Através* (1989), um ambiente labiríntico formado por objetos e materiais utilizados para delimitar ou interditar espaços, como grades e alambrados.

Frederico Moraes continuou escrevendo artigos sobre a obra de Cildo Meireles ao longo de todas essas décadas, e, no ano de 2000, foi convidado pelo Itaú Cultural para organizar a exposição *O trabalho do artista*, desdobramento do *Eixo Curatorial 2000* do Itaú Cultural, Investigações. A exposição se desdobrou em um documentário *Cildo Meireles: gramática do objeto*, no qual Frederico apresenta didaticamente

os trabalhos do artista em uma revisão da trajetória de Cildo Meireles, desde a década de 1970 até sua produção naquele ano.

Em 2001, Cildo realizou *Babel*, instalação sonora e luminosa feita com rádios sintonizados em diferentes estações, que retoma e atualiza seus trabalhos com discos de vinil da década de 1970. E, em 2005, no Centro Cultural Banco do Brasil do Rio, Frederico Morais voltou a realizar a curadoria de uma exposição de Cildo, desta vez de desenhos: *Cildo Meireles: algum desenho [1963-2005]*, a primeira grande mostra da obra do artista em papel.

Cildo Meireles que, em 1969, parou de desenhar, dedicando-se a projetos mais conceituais, retornou à prática em 1973, retomando o desenho para não mais parar. Cerca de 1.000 desenhos compuseram a mostra. Frederico Morais adotou uma linha curatorial, onde deixava clara a indicação dos desenhos como reflexões sobre a obra de Cildo apontando sua produção gráfica como referência para explicar as gêneses e metamorfoses de obras tridimensionais importantes



como *Desvio para o vermelho* e *Espaços virtuais: Cantos*. Na exposição, Frederico Morais selecionou também objetos e a instalação *La Bruja*, criando um diálogo exemplar entre as mídias.

Quanto à repercussão internacional da obra de Cildo Meireles, é importante lembrar que ele foi o segundo artista brasileiro a ter uma exposição retrospectiva de sua obra na Tate Modern, em Londres, em 2008. Frederico Morais não participou diretamente dessa grande mostra, mas Cildo Meireles o convidou para ir a Londres, e os dois foram para lá juntos, reforçando a cumplicidade e a certeza de que os vínculos entre ambos sobrepõem o campo profissional. São, sobretudo, dois amigos, cuja interlocução, iniciada nos anos 1960, se transformaria em diálogo e cumplicidade para toda vida. A trajetória de um dialogando necessariamente com a do outro, interseções que busco registrar, nesse trabalho, por meio da seleção comentada de textos de Frederico sobre Cildo, e por meio de conversa a três, na qual conversamos sobre arte brasileira, crítica e o trabalho dos dois.

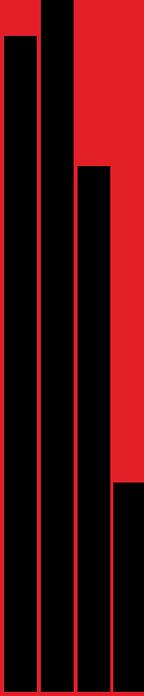


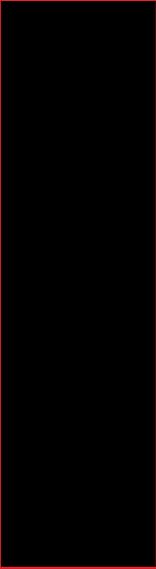




Parte I

Coletânea de textos de Frederico
Morais sobre a obra de Cildo Meireles





*“A arte é sempre “uma espécie de inutilidade indispensável”,
decorrente daqueles que estão próximos da loucura e que têm
força e coragem para transformar seu entorno.”*

Cildo Meireles

Frederico Morais publicou dezenas de textos sobre a obra de Cildo Meireles. Desde o final dos anos 1960 vem registrando em seus artigos a trajetória desse artista. Seus textos vão de descrições das obras até comentários críticos que ligam o trabalho de Cildo Meireles ao contexto mundial da arte. No material bibliográfico produzido por Frederico Morais, as entrevistas também devem ser destacadas, pela abordagem profunda e pela plena conexão entre entrevistador e entrevistado.

Esse capítulo apresenta duas entrevistas e dez textos críticos que analisam diversos períodos e obras do artista. A produção crítica de Frederico Morais sobre o trabalho de Cildo Meireles nunca foi organizada e publicada, contudo é amplamente referenciada em textos de críticos de arte e historiadores. O primeiro texto de Frederico Morais sobre a obra de Cildo Meireles, por exemplo, foi recentemente republicado em livro que marca a retrospectiva do artista. Procuro organizar aqui uma seleção significativa desse diálogo entre crítico e artista.

Observando a produção textual do crítico é possível identificar, acerca da obra do artista, aspectos analisados que são essenciais para a compreensão da pesquisa desenvolvida por Cildo Meireles. Frederico Morais escreveu longos textos, biográficos e analíticos, contribuiu para o registro da trajetória do artista, hoje um dos mais importantes do país. Foi Frederico o primeiro crítico no Rio de Janeiro a olhar

para o trabalho de Cildo percebendo sua potência e grande relevância no contexto cultural brasileiro.

Os textos do crítico Frederico Morais funcionam como chaves preciosas, mas não unívocas, para o entendimento da obra de Meireles, opaca, intrincada e permeada por camadas de construção de significações. Embora o artista, muitas vezes trabalhe com objetos banais, coisas de uso comum, trata-se de obra que carrega em si a mais alta complexidade, segundo o próprio Frederico Morais.

Frederico Morais e Cildo Meireles construíram ao longo de cinquenta anos, uma notável parceria, para fora dos museus, uma grande amizade. Uma trajetória imbricada que os textos aqui reunidos documentam e cujo espelhamento mútuo procuram iluminar.

“Ambientes de Cildo Meireles” é o primeiro texto escrito por Frederico Morais sobre a obra do artista, é também o primeiro texto sobre a obra de Cildo divulgado em um jornal de grande circulação. A resenha, tal como foi publicada originalmente, trazia o nome de Cildo com a grafia errada: “Gildo”, inaugurando uma espécie de repertório de epítetos surgidos por incorreção gráfica, com os quais o artista costuma se divertir.

Frederico escreve em tom de apresentação, mas não esconde sua particular motivação e o interesse pelo trabalho. Esse texto é o primeiro de uma série de análises que seriam posteriormente publicadas por Morais durante todo o período em que trabalhou regularmente em jornais.

“Ambientes” de Cildo Meireles

DIÁRIO DE NOTÍCIAS, RIO DE JANEIRO, 1968.

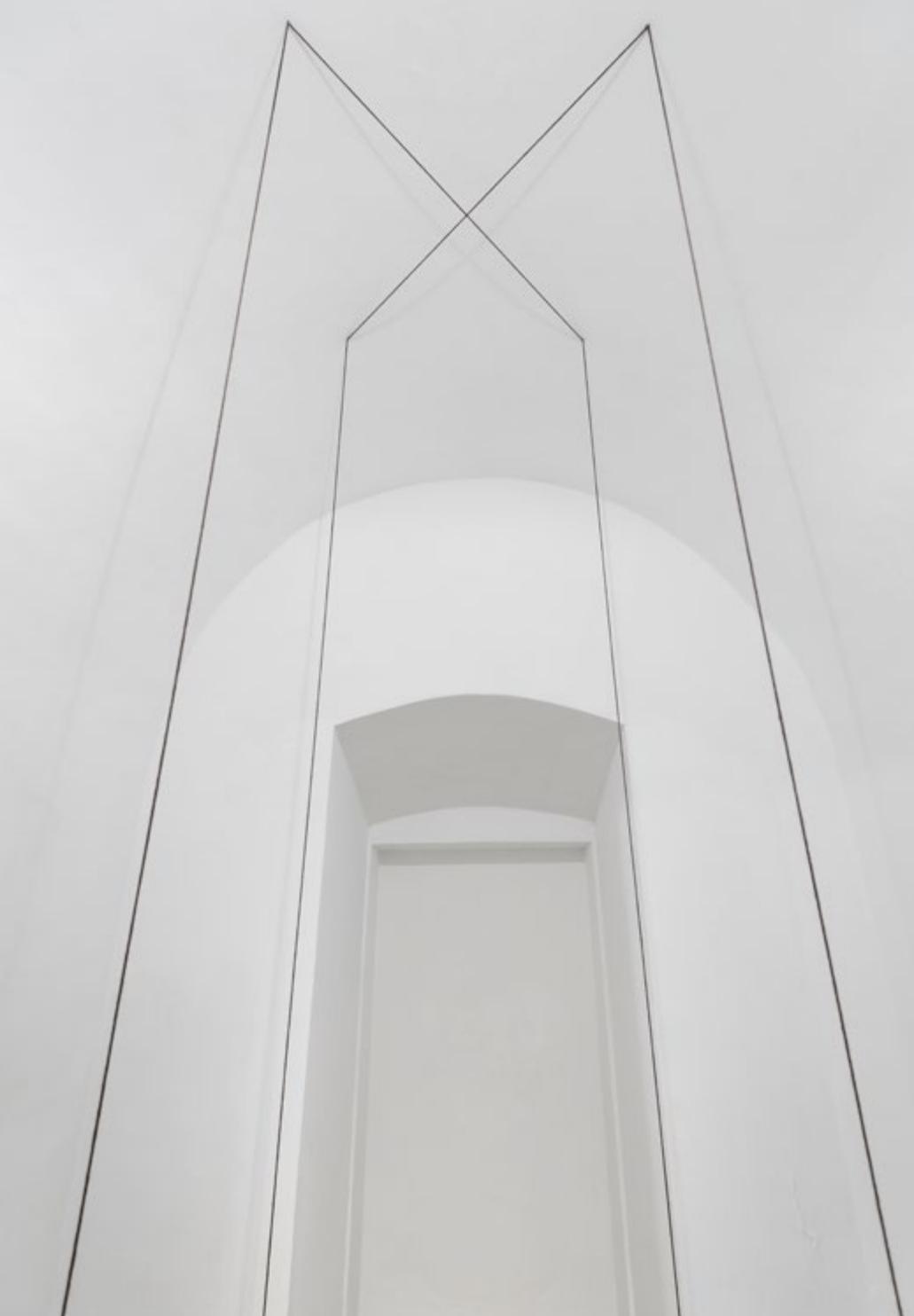
Encontra-se novamente na Guanabara, pretendendo ficar umas duas semanas, o jovem artista Cildo Meireles, uma das personalidades mais fortes da nova arte brasileira. Cildo, com sua longa cabeleira e rosto magro, já morou em Goiânia, Brasília, Belém e, desde algum tempo, que reside em Parati, onde, realiza seus desenhos e “ambientes”. Seu trabalho é praticamente inédito e desconhecido do público carioca. Na I Feira de Arte promovida pela AIAP colocou à venda, uma serigrafia excelente (em outros tempos Cildo foi aluno do Ateliê de Gravura do MAM). Convidado por Gastão Manuel Henrique, pintou um de seus “múltiplos” expostos na Petite Galerie, em 68, e foi só. Não participa de salões ou bienais, tem recusado inúmeras vezes convites para exposições individuais. Só agora, depois de muito pressionado, decidiu participar com dois trabalhos da mostra de arte brasileira que Jean Boguichi vai levar aos Estados Unidos. Sua estada na Guanabara liga-se a esta exposição.

Arquitetura Fantástica

Pouca gente, como disse, conhece o trabalho de Cildo. E quando chegar a expor, um dia, o público verá apenas uma íntima parte do que vem fazendo há alguns anos. Não verá inúmeras fases que o artista vai queimando, sem que o público saiba (e é isto que irrita aqueles que acompanham sua obra). Cildo Meireles desenha muito – e seu desenho é cada vez mais simplificado, construído. Alguns dos desenhos execu-

tados cuidadosamente em folhas de papel quadriculado reunidos num álbum, foram transformados em maquetes, umas quinze, por aí. Mas apenas dois “ambientes” foram executados em suas dimensões exatas, e Cildo já os considera superados. “São muito expressionistas” diz. O que chamei aqui de “ambientes” é uma espécie de arquitetura fantástica, na qual o espaço ilude continuamente o espectador. Vive entre a realidade a virtualidade. Não chega a ser aquele “mundo das ilusões” da arquitetura religiosa barroca, mas seus ambientes exigem novas noções de equilíbrio, de estabilidade, prenunciam uma nova percepção. Seus ambientes vistos através da reprodução fotográfica, provocam frequentemente mal-estar e estupefação, pois é difícil distinguir com precisão o desenho da construção. Enquanto desenho ou mesmo maquete, os trabalhos de 68 ou pouco antes, fazem lembrar, o italiano Valério Adami. Os trabalhos mais recentes contudo, aproximam-se, talvez de Lamellas, o argentino premiado na última Bienal paulista, ou de algumas pesquisas arquitetônicas de Lygia Clark anteriores à fase dos seus “bichos”. Claro que o trabalho de Cildo Meireles, que poderia encontrar um bom intérprete em Gaston Bachelard, apesar dos confrontos feitos, são, vigorosamente originais. Sobretudo seus projetos mais recentes, que incluem ambientes totais feitos a partir de peças únicas. É por isso mesmo que Cildo Meireles não tem exposto: o que faz não é para galeria e não se adequa aos esquemas tradicionais de exposições. Se fossem executados, alguns de seus trabalhos impediriam mesmo que os expectadores entrassem na galeria. Outros provocariam mal-estar. O que já ocorre mesmo diante de seus desenhos, como poderiam testemunhar Araci e Antônio Henrique Amaral, que visitaram recentemente o artista.

Voltarei e falar de Cildo Meireles quando puder documentar visualmente as informações aqui dadas.



Frederico Morais utilizou seu espaço nos jornais para fazer comentários críticos, mas também para divulgar exposições e eventos culturais. No texto a seguir, por exemplo, anuncia a exposição de Cildo Meireles - “Eureka/Blindhotland”, no Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro.

No texto, Frederico Morais liga Cildo Meireles ao grupo mais radical surgido no Salão da Bússola, no final de 1969. Para o crítico, desde o início, a obra de Cildo Meireles esteve sempre conectada a questões políticas, até mesmo pelo contexto em que foram criadas. Esse fato é rebatido por Meireles, que afirma que seu trabalho “não nasce político, torna-se político”, suprimindo assim a motivação inicial apontada pelo crítico. A discordância, não apenas aí, mas em muitas questões do universo da arte, não excluem as análises de Frederico que sempre foram motivadas por um estudo cuidadoso do trabalho do artista. Ambos entendem o princípio básico de que uma obra de arte está necessariamente sujeita a diversas interpretações e leituras.

No texto que anuncia “Eureka/Blindhotland”, Frederico Morais aponta um trânsito do artista pelo universo da arte conceitual, terreno no qual ele produz obras envolvidas mais explicitamente com questões do contexto político-social. Menciona também outra exposição de Cildo Meireles que estava em cartaz no mesmo período “Cildo Meireles –Blindhotland/Gueto”, na Galeria Luiz Buarque de Hollanda e Paulo Bittencourt no Rio de Janeiro.

O espaço cego de Cildo Meireles - Eureka no MAM

O GLOBO, RIO DE JANEIRO, 05 DE OUTUBRO DE 1975

A temporada adquire novo interesse com as exposições anunciadas para esta semana. Destaque especial para Cildo Meireles, um dos mais importantes artistas brasileiros de vanguarda, em sua mostra no Museu de Arte Moderna do Rio.

Quinta-feira: Cildo Meireles, Museu de Arte Moderna do Rio. Um dos últimos e mais importantes artistas brasileiros surgidos na década de 60, Cildo Meireles impôs-se à crítica brasileira, especialmente nos anos 69/70 graças a uma série de atuações expressivas em mostras individuais e coletivas. Em 69, por exemplo, recebeu o grande prêmio do Salão da Bússola, mostra que revelou o grupo mais radical de nossa vanguarda jovem, integrou a frustrada exposição da Pré-Bienal de Paris. Em 1970, em Belo Horizonte, durante a manifestação *Do corpo à terra*, realizou seu *Monumento Totem*, queimando galinhas numa das proposições mais ousadas da arte brasileira nos últimos 10 anos, participou da importante exposição *Information*, no Museu de Arte Moderna de Nova York, e, na Petite Galerie, realizou exposição individual, denominada *Agnus Dei*. Morou, em seguida, dois anos em Nova York e, ao retornar, fez parte de várias coletivas na área do desenho e do audiovisual. Os trabalhos de Cildo Meireles, desde o início, se caracterizaram pela ênfase no mental, contra o artesanato manual, aproximando-se mais da política e da antropologia do que propriamente da estética. Neste sentido um dos seus projetos mais importantes e conhecidos é o *Projeto Coca-Cola*, da série de *Inserções em circuitos ideológicos*. Não expondo individualmente há seis anos, como se viu, Cildo realiza agora, simultaneamente, duas exposições, a primeira no Museu, dia 9, a segunda, na

3.22 - O espaço cego de Cildo Meirelles. Eureka no MAM
O GLOBO 05.10.75

O espaço cego de Cildo Meirelles. Eureka no MAM.

A temporada equívoca não interessa com as exposições anunciadas para esta semana. Destaca-se especial para Cildo Meirelles, um dos mais importantes artistas brasileiros de vanguarda, em sua mostra no Museu de Arte Moderna do Rio. E também Carroll Lima, que em seus períodos espaçados pelo mundo, chega ao Rio e vai mostrar desenhos, estantes e fontes, na Galeria Bonino. A Galeria Quadrante homenageia Abelardo Zúbar, exposto trabalhos de 1975. Vamos ao resumo.

HOJE

Para hoje nada de propriamente novo. Nas galerias, desenhos ilustrativos de Eurydice Besenane, na Real, e a pintura histórica de Wakabayashi, no Ipanema. No Museu de Arte Moderna do Rio o único programa interessante é a projeção de vários áudio-visuais de artistas mineiros. O programa de hoje, o último, é muito bom: Festa do Divino, Imprentador e Porão, de Beatriz e Paulo Emilio, Caratas e Lams, de Mauricio André Ribeiro, Múrias e Madame Sals, de Murilo Antunes e Silca, e Linguagem e Paisagem, de George Hall. As 16, 17 e 18 horas, com entrada franca.

AMANHÃ

Carroll Lima, Galeria Bonino, desenhos.

Abelardo Zúbar, Galeria Quadrante, pinturas. Depois de realizar ampla retrospectiva de sua obra, obtendo 30 anos de atividades, num movimento pendular entre a geometria e a natureza, nos Museus de Arte Moderna do Rio e de São Paulo, Abelardo Zúbar, sem descansar, expõe novos trabalhos, todos realizados este ano, de pequeno formato, nos quais revela uma preferência pelas tons amarelados e uma grande simplificação do formas.

TERÇA-FEIRA

Bernardete Escariote, Morada, pinturas. Na loja de Ipanema da Morada, espécie de cadeia cativa do Centro de Arte Contemporânea, a bióloga Bernardete Escariote, 30 anos, realiza sua primeira exposição individual de pinturas. "Milhas cor-de-rosa" — diz — são como vibrações que se movem livremente em torno do ponto e da linha e, repentinamente, como por encanto, surgem formas, sombras e luzes: pontos de ligação entre a realidade (a devastação que só o meio ambiente) e a fantasia".

QUINTA-FEIRA

João Eduardo, Oca. O tema deste artista, desenvolvido em desenhos, squamas e óleos, é a fênix.

Flore Morgan-Snell, Museu Nacional de Belas Artes, pinturas. Realizada em Paris desde 1947, está realizando, em 1955, sua primeira ex-

posição individual. Morgan-Snell é autodidata, dedicando-se à pintura, à escultura e à gravura. A partir de 1970 sua movimentação tem sido mais intensa e sempre muito pouco conhecida em matéria de carreira artística: desde de prêmios surpreendentes como o Grande Prêmio de Grécia, o Grande Prêmio de Honra do Festival de Cannes e o prêmio de consagração, Leonardo da Vinci, até textos altamente encomiásticos de Louise de Vilmorin e Maurício Druon, ministro da Cultura da França, ou o comite da Casa da Moda de Paris para criar a moda em homenagem ao futebol internacional, que será apresentada na mostra do MNRB. Juntamente com 14 leitas a óleo, todas elas de temas bíblicos e esteticamente caçadas em Miguel Angel.

Celine Richers e Regina Braga, Maison de France. Trabalhando juntas desde algum tempo, se apresentam na Galeria da Maison de France com a proposição conjunta denominada Espaço, a que inclui desenhos e a projeção excepcional de um filme Super-8, nos dias 14 e 15, às 21

horas. "O que torna significante e não isolada de um indivíduo, dentro de uma sociedade, é a de que seu pensar, é, em dado momento, comum a um grupo de indivíduos. Então, porque além de pensar isolado, não propor uma acumulação intelectual, resultante de uma massa observada", perguntam, e vão à prática.

Cildo Meirelles, Museu de Arte Moderna do Rio. Um dos últimos e mais importantes artistas brasileiros surgidos na década de 50, Cildo Meirelles impõe-se à crítica brasileira, especialmente nos anos 60/70 graças a uma série de situações expressivas em mostras individuais e coletivas. Em 63, por exemplo, recebeu o grande prêmio do Salão de Brasília, mostra que recebeu o grupo mais radical de nossa vanguarda jovem, integrou a destacada exposição da Pré-Bienal de Paris. Em 1970, em Belo Horizonte, durante a manifestação "Do corpo à terra", realizou seu "Monumento totem", colocando galinhas numa das proposições mais ousadas do arte

brasileira nos últimos 15 anos, propiciando de importante exposição, "The formation", no Museu de Arte Moderna de Nova York, e, na Petite Galerie, realizou exposição individual, denominada "Agnus Dei". Morou, em seguida, dois anos em Nova York e, ao retornar, fez parte de várias coletivas na área do desenho e do audiovisual. Os trabalhos de Cildo Meirelles, desde o início, se caracterizam pela ênfase no mental, contra o artesanato manual, aproximando-se mais da política e da antropologia do que propriamente da estética. Nesta sentido um dos seus projetos mais importantes e conhecidos é o "Projeto Coca-Cola", da série de "inserções em circuitos ideológicos". Não sabendo individualmente fazer as obras, como se viu, Cildo realiza agora, simultaneamente, duas exposições, a primeira no Museu, dia 9, e segunda, na Galeria Lulu Buarque de Holanda e Paulo Bitencourt, dia 16. A mostra do MAM será realizada ao mesmo tempo no mesmo andar do bloco de exposições e fora dele, no caso das inserções de flashes visuais em outro jornal do Rio, no mesmo dia, criando uma espécie de jogo. E inclui os trabalhos denominados Eureka e Bimboflora. Este último é o nome genérico de uma série de trabalhos realizados a partir de 1970 onde a predominância do visual cede lugar a uma realidade "cega", ou seja, gustativa, tátil, sonora, olf, de distância. No museu, onde um chão amarelo, serão localizadas de 200 a 300 bolas do mesmo tamanho, cor e forma, mas com pesos diferentes. E há ainda uma fita trançada de um disco preparado pelo artista, denominada espessa. Cildo define sua exposição como "desenvolvimento natural de uma abordagem que continua sendo para mim o núcleo básico de meu trabalho — o espaço — tenha ele caráter físico, geométrico, histórico, psicológico, topológico ou antropológico".

SEXTA-FEIRA

A Associação dos Servidores Civis do Brasil inaugura sua galeria de arte dentro das comemorações da Semana do Serviço Público. Endereço: Av. Marechal Câmara, 150, 4º, 18 horas.

SÃO PAULO

Ivan Freitas, anunciado pela a Galeria de Arte Global, segunda-feira. Outras exposições que serão inauguradas: segunda-feira, Romildo Palis (gravuras), no Clube; terça-feira, Silvio Oppenheimer (pinturas), na Casa Velha; quarta-feira, Fernando Coelho (pinturas), em A Galeria e Armando Sendim (pinturas), no Documenta. O destaque paulista, entretanto, continua sendo a retrospectiva de 350 pinturas de Alfredo Volpi no Museu de Arte Moderna.



"Atlântico", pintura a óleo de Flora de Morgan-Snell.



"Bimboflora" n.º 3, 1971, inserções de Cildo Meirelles.

Galeria Luiz Buarque de Holanda & Paulo Bittencourt, dia 16. A mostra do MAM será realizada ao mesmo tempo no terceiro andar do bloco de exposições e fora dele, no caso das inserções de *flashes* visuais em oito jornais do Rio, no mesmo dia, criando uma espécie de jogo. E inclui os trabalhos denominados *Eureka* e *Blindhotland*. Este último é o nome genérico de uma série de trabalhos realizados a partir de 1970 onde a predominância do visual dá lugar a uma realidade “cega”, ou seja, gustativa, térmica, sonora, oral, de densidade. No museu, sobre um chão amarelo, serão localizadas de 200 a 300 bolas do mesmo tamanho, cor e forma, mas com pesos diferentes. E há ainda uma fita transcrita de um disco preparado pelo artista, denominada *expeso*. Cildo define sua exposição como “desenvolvimento natural de uma abordagem que continua sendo para mim o núcleo básico de meu trabalho — o espaço — tenha ele caráter físico, geométrico, histórico, psicológico, topológico ou antropológico”.

Ainda sobre a exposição de Cildo Meireles no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro - “Eureka/Blindhotland”, Frederico analisa mais detidamente a obra, construindo, nesse texto, como que uma “segunda impressão” do crítico, passado o frenesi da estreia. Morais menciona a grande produção de desenhos, a obra sonora e, ainda, as instalações do artista, constatando o vasto repertório que envolve a produção de Cildo Meireles. Sua narrativa sobre “Eureka/Blindhotland” é descritivo-analítica, destacando, na segunda leitura, pontos não mencionados anteriormente.

Localiza Cildo Meireles como o maior artista surgido na década de 1960/70, impressão que aparece em diversos outros comentários e textos, destacando mais uma vez a participação do artista no Salão da Bússola e no evento Do Corpo à Terra.

Cildo Meireles: primeira abordagem

O GLOBO, RIO DE JANEIRO, 16 DE OUTUBRO 1975

Terceiro andar do bloco de exposições do Museu de Arte Moderna do Rio. Um espaço quadrado, chão preto, ao lado da Cinemateca. Dentro desse espaço, outro, cercado por uma rede (transparente, portanto, mas não menos rígido, como, por exemplo, nos *guetos*, em que o espaço é definido não exatamente por seu caráter físico, mas pela problemática: social, política, racial, cultural etc) sobre uma espécie de feltro amarelo, dezenas de bolas de borracha, pretas, todas do mesmo tamanho, mas com pesos diferentes. Ainda dentro da rede, sobre uma balança, duas cruzetas, uma em cada prato, formadas por barras de madeira medindo 10x10x30cm. Uma das barras atravessada por dentro, pela outra, consumindo, portanto, parte da madeira. Visualmente, concluímos que uma deve pesar menos que a outra, o que não ocorre, como se comprova na simetria dos pratos da balança. *Espaço cego/Eureka*. Finalmente, todo o ambiente é envolvido por um som, cuja origem está na queda de pesos iguais a partir de diferentes alturas, de pesos diferentes e mesma altura ou pesos e alturas diferentes. Este material, com a denominação geral de *Blindhotland* encontra-se em exposição desde a última quinta-feira. Seu autor, Cildo Meireles, carioca, 29 anos.

Espaços Virtuais

A partir de logo mais, na Galeria Luiz Buarque de Hollanda & Paulo Bittencourt, do mesmo artista serão apresentados uma série de trabalhos com a denominação geral de “*Espaços virtuais: cantos*”, constituída





por quatro objetos que são espécies de esculturas-arquiteturas-pinturas, por 60 desenhos e por um disco, Mebs/Caraxia, aqueles datados de 68, este de 71: um outro fragmento de *Blindhotland* (trabalho sobre densidade) e *Blindhotland: Gueto*, este último constituído por um áudio-visual com 200 slides e um disco “Sal sem Carne - Rio das Mortes”, de 1974/75.

Imagem

Como vêem os leitores, pela própria descrição do material exposto, há muito pouco de “artes plásticas”, ou mesmo de arte, em seu sentido tradicional. Melhor, estes trabalhos são arte na medida em que estão expostos em locais onde tradicionalmente o público se dirige para ver quadros e esculturas, ou por outra, é a proteção oficial (do museu) ou mercantil (da galeria) que transforma estas proposições em arte. Aliás, foi preciso muito tempo para que o MAM do Rio, o mercado de arte e a crítica tivessem condições para recuperar esta produção marginal de Cildo Meireles, que apesar de jovem, começou a produzir arte há doze

anos em Brasília. Em grande parte, os trabalhos ora expostos, foram executados e/ou criados ainda na década passada. E Cildo Meireles é justamente o mais importante artista surgido na última geração dos anos 60, geração que explodiu com sua “contra-arte” no Salão da Bússola (1969), no Rio, e na manifestação *Do Corpo à Terra* (1970), em Belo Horizonte.

Apesar da informação fornecida pelo próprio artista de que desenha muito, já tendo produzido cerca de quatro mil desenhos nestes doze anos de atividade, seu artesanato é essencialmente mental. Neste sentido, Cildo produz poucas obras, mas que funcionam como verdadeiros manifestos. Entre uma e outra, várias etapas são queimadas. O que chega ao público resulta de uma demorada elaboração mental (“meu processo de trabalho sempre foi esse: levantar o maior número possível de dados sobre uma determinada situação, os quais, em seguida, passam por um afunilamento, visando uma síntese final) e se suas proposições têm um caráter geral *nebuloso*, são perfeitamente lógicas e se inserem coerentemente no desenvolvimento total de seu trabalho. A nebulosidade, como tática, é uma constante em Cildo Meireles: suas obras mais importantes não têm uma definição prévia, os significados afloram a partir da obra pronta. Há uma inversão na relação signo /significado, é aquele que vai ser impregnado, depois de pronto, de vários sentidos, a partir das sucessivas leituras por parte do público, ou mesmo em função dos acontecimentos. “Não se faz um trabalho político em arte. Ele se torna político”, diz.

Leitura

Assim, a melhor leitura a ser feita das duas exposições (especialmente a do Museu, onde as questões que o interessam desde mais ou menos 1969 as noções de *Circuito e Inserções* e mais recentemente, de *espaço cego* são apresentadas de maneira mais concentrada e/ou abstrata) é a de não considerar as obras expostas sob o aspecto *forma* mas como *idéia*, melhor, como uma reflexão em torno de temas bastante específi-



cos. A arte como colocação de problemas, ou ainda, como inserção em circuitos outros, além daquele específico da arte. Como uma espécie de contra-informação, ou seja, como um modo mais atento e aberto de ler a nossa realidade, inclusive aquela mais próxima, o aqui e o agora.

Em 1977 Cildo Meireles realiza a exposição “Casos de Sacos”, na Pinacoteca do Estado de São Paulo. A obra “Casos de Sacos” pertence à série “Blindhotland”, que mantém relação direta com os trabalhos “Eureka/Blindhotland” e “Blindhotland/Gueto”. A instalação é constituída por doze conjuntos de seis sacos de papel de seis tamanhos diferentes (1/2 quilo, 1 quilo, 2 quilos, 3 quilos, 5 quilos e 10 quilos), que são colocados uns dentro dos outros em todas as combinações possíveis (cada saco contém todos os outros duas vezes, organizados em ordem crescente e decrescente de capacidade).

Neste texto, Frederico Morais chama a atenção para o espaço cego, conceito que permeia alguns trabalhos de Cildo, e relembra algumas das obras mais icônicas do artista, já da década de 1970.

Cildo Meireles: casos de sacos e o sal da inteligência

O GLOBO, RIO DE JANEIRO, 11 DE MARÇO DE 1977

Na sequência de encontros do Museu Nacional, os próximos entrevistados serão Cildo Meireles, amanhã, Abelardo Zaluar, que retorna de uma viagem a Paris e Londres, e Abraham Palatnick, que este ano expõe na Galeria Bonino.

Cildo Meireles, que neste momento expõe na Pinacoteca do Estado, em São Paulo, onde, aliás, participou de um debate no último sábado, vem desenvolvendo, há quase dez anos — desde seus “espaços virtuais”: desenhos e objetos, até seus projetos recentes, como “Eureka”, “Blindhotland” e “Sal sem carne: rios das mortes”, apresentados, em 1975, no Museu de Arte Moderna do Rio e Galeria Luiz Buarque de Holanda & Paulo Bittencourt, ou recentíssimos, como “Casos de sacos” — um trabalho instigante de alta voltagem crítica e de rigorosa coerência interna. O que não quer dizer unidade visual externa. Aliás, uma das questões-chaves da reflexão de Cildo Meireles, como “artista plástico” tem sido justamente o que denomina de “espaço cego”, ou seja, a informação correta nem sempre reside no visual. Para existir, um gueto dispensa muros. É transparente. Assim, a discussão em torno do “espaço cego” é também uma discussão sobre estilos de arte, sobre estilos individuais e, por extensão, uma discussão sobre o comportamento do público e do mercado de arte. Melhor, o trabalho de Cildo Meireles, colocando-se acima do visual e de quaisquer formalismos, parte direto para uma discussão sobre arte. Autor de algumas das propostas mais ousadas da arte brasileira nestes últimos dez anos — o “Monumento-Totem” de Belo Horizonte, a fogueira, em Brasília, a homenagem a Man Ray, aqui no Rio, o “Cruzeiro do Sul”, em Nova York, as inserções

em circuitos vários — Coca-Cola, Pequenos Anúncios etc. — mudando constantemente os locais de trabalho, de Goiânia a Nova York, e os suportes, do desenho às esculturas ambientais, do disco ao áudio-visual, Cildo Meireles, arisco e inteligente, não se deixa nunca recuperar. E, sobretudo, com seu trabalho, força a reflexão do “espectador”. Sua produção não é nenhum colírio para os olhos. Pelo contrário, é o sal da inteligência.

Antes de sua entrevista, a partir das 15h15m, com entrada franca, Cildo Meireles apresentará, em filmes e slides, completa documentação sobre seu trabalho.



Instalação apresentada na Galeria Cândido Mendes em 1979, “Sermão da Montanha - Fiat Lux”, ambiente criado por Cildo Meireles, e constituído por 8 espelhos em cujas superfícies estavam grafadas as Bem-Aventuranças encontradas em Mateus (5, 3-10). No centro havia 126.000 caixas de fósforos empilhadas em forma de cubo. Ao redor delas, o piso era revestido por uma lixa preta e o som ambiente era o barulho de pés em contato com a lixa. Cinco atores, vestidos como seguranças protegiam o cubo.

Como descreve Frederico Morais, o evento durou algumas horas e, no texto, ele ressalta uma fala do artista em que ele comenta, com relação a geração anterior à sua, que ela lidava com desenhos de pólvora. Cildo afirma que a metáfora da pólvora sempre foi a linguagem do oprimido. Frederico Morais, mais uma vez, pondera, então, sobre os artistas da geração AI-5: “Os artistas dos anos 1960 viveram o momento golpe, mas os que vieram depois, colheram seus frutos, enfrentaram uma ditadura estabelecida, era muito duro”.

A análise de Frederico Morais, aqui, é descritiva e analítica. Contudo, traz à discussão outros trabalhos do artista traçando, assim uma linha do tempo inclusiva e coerente, por meio da qual o novo trabalho dialoga com os que o antecederam.

“O Sermão da Montanha” de Cildo Meireles - Vinte e quatro horas de tensão máxima

O GLOBO, RIO DE JANEIRO, 25 DE ABRIL DE 1979

Onze da noite de hoje, na galeria de arte do Centro Cultural Cândido Mendes, em Ipanema: inauguração de “Sermão da montanha — fiat lux”, de Cildo Meireles. Uma exposição de artes plásticas, um vernissage? As características de seu trabalho em geral e os elementos reunidos neste projeto em particular parecem indicar que se trata, antes, de uma espécie de uma antivernissage, de uma antimostra. Onze da noite de amanhã: encerramento de “Sermão da montanha — fiat lux”. Quando se tiverem completado 24 horas de “tudo pode acontecer”.

À medida que ia reunindo em torno de si os apóstolos, que seriam, no final, 12, Jesus percorreu toda a Galileia ensinando nas sinagogas, pregando o reino dos céus, curando toda a sorte de moléstias e enfermidades, multiplicando os peixes e os pães. As notícias a seu respeito espalharam-se por todos os lugares e “consequentemente seguiam-no grandes multidões, da Galileia, de Decápolis, de Jerusalém, da Judéia e do outro lado do Jordão”. Então, narra Mateus, quando viu as multidões, Jesus subiu ao monte e após reunir ao seu redor os apóstolos, começou a falar: “Felizes os cônscios de sua necessidade espiritual, porque a eles pertence o reino dos céus; felizes os que pranteiam, porque serão consolados; felizes os famintos e sedentos de justiça, porque serão saciados; felizes os que têm sido perseguidos por causa da justiça, porque a eles pertence o reino dos céus”. A multidão silenciosa ouvia a palavra do enviado de Deus: “Vós sois o sal da terra; mas, se o sal perder sua força, como se lhe restabelecerá a sua salinidade? Vós sois a luz do mundo. E não se pode esconder uma cidade sobre um monte”. Assim,





“deixai a vossa luz perante os homens, para que vejam as vossas obras excelentes e dêem glória ao vosso Pai, que está nos céus”.

O “Sermão da montanha” (que tem duas versões, a de Mateus, considerada mais social, e a de Lucas) é considerado “o ensinamento moral mais elevado de todos os tempos, pronunciada na perspectiva de um iminente fim apocalíptico do mundo, e que entra em flagrante choque com as instituições estabelecidas deste mundo”.

Pois bem, a palavra de Jesus, o filho, e a luz de Deus, o pai (Gênesis: 3. E Deus passou a dizer: “Venha a haver luz”. Então veio a luz. 4. Depois, Deus viu que a luz era boa e Deus fez a separação entre a luz e a escuridão. 5. E Deus começou a chamar a luz de Dia, mas a escuridão chamou de Noite. E veio a ser noitinha e veio a ser manhã, primeiro dia”) estão na origem do novo trabalho de Cildo Meireles, a ser inaugurado hoje, às 23 horas, na galeria de arte do Centro Cultural Cândido Mendes, e encerrado amanhã, também às 23 horas, perfazendo, portanto, o tempo de um dia (escuridão e claridade). Este novo trabalho tem o título significativo de “Sermão da montanha — fiat lux”.

Trata-se de uma *instalação* que descrevo sucintamente: no centro da galeria estão cem mil caixinhas de fósforos da Fiat Lux, arrumadas de tal maneira que reproduzem, em escala maior, a própria caixa de fósforos. Nas paredes estão distribuídos vidros legendados por oito versículos do Sermão da Montanha, e o chão está integralmente coberto por lixa de calafate. Esta reproduz, de certa maneira, o dorso das caixas, aquela parte onde se risca o fósforo, provocando a chama. O contato da lixa com os sapatos dos espectadores produz atritos/ruídos, que Cildo Meireles reproduziu e ampliou através de caixas de sons colocadas no espaço da galeria. Os vidros, por sua vez, multiplicam as cem mil caixas de fósforo.

Trata-se, portanto, de um espaço fechado sobre si mesmo, pois a multiplicação da imagem visual e sonora reverte sobre ele mesmo, aumentando seu caráter auto-referente mas, sobretudo, aumentando até quase o desespero e a angústia a tensão ambiente. Como diz o próprio artista, ele pretendeu criar um espaço de repressão e de reflexão. Sim, porque os espelhos refletem a imagem do espectador, que

está no centro da cena, dramaticamente, e assim necessita refletir sobre sua situação e a de seu entorno — o aqui e o agora.

Aqui mesmo, neste jornal, em entrevista, Cildo Meireles me disse que a geração anterior à sua lidava com desenhos de pólvora, ou seja, com metáforas (e, lembrava, então, que a metáfora sempre foi a linguagem dos oprimidos). Este novo trabalho de Cildo não elimina de todo a metáfora, porque, mesmo sendo o ambiente um espaço fechado sobre si mesmo, ele permite extrapolações de significados para o espaço maior, situado do lado de fora da galeria. Ou seja, Cildo alimenta seu espaço com a máxima tensão, os que o visitarem viverão a iminência do perigo, de um acontecimento grave, de qualquer coisa cujo controle parece escapar-lhes. Neste espaço tudo pode acontecer. O desespero do espectador é total. Quem for à galeria já sabe o risco que corre. Aliás, Cildo Meireles, artista nômade, andarilho, deslocando-se com grande agilidade em todo território brasileiro, passando de uma realidade a outra, do rural ao urbano, do interior à capital, sabe ouvir e conversar, sabe, principalmente, da importância da oralidade de uma cultura passada de boca em boca, através dos tempos. Neste sentido, e não fora seu trabalho um discurso, Cildo sempre considerou parte significativa de sua proposta os comentários e as *versões* feitas antes da inauguração os que são feitos durante e os que serão feitos depois. Esta oralidade tem um potencial energético, acumula tensões.

Alguns dos trabalhos mais radicais de Cildo Meireles, como o *Monumento-Totem* (ritual de queima de galinhas vivas), que realizou em Belo Horizonte, no dia 21 de abril de 1970, ou a fogueira de Brasília, em 1968, existem antes de tudo na descrição dos poucos que tiveram o privilégio de presenciá-los. Aliás, o trabalho de Minas, e este de agora incidem diretamente sobre o conceito de vernissage, questionam seu caráter frívolo e a passividade do público nos dias de inauguração. O público que for à galeria, antes mesmo de ver a “obra” exposta, se verá projetado no espelho, no centro da ação. Quer dizer, de repente as pessoas se vêem e percebem que o trabalho diz respeito a elas e não a algo situado alhures. De início a exposição deveria durar apenas algumas horas, o tempo de um vernissage. Entretanto, no decorrer da

elaboração da obra, outros significados foram se revelando. Aliás, este trabalho está pronto (como projeto) desde 1973. Foi previsto inicialmente para a Galeria Fernando Milan, em São Paulo. Depois para o Museu de Arte Moderna do Rio. Circunstâncias várias não permitiram sua realização. Se o trabalho está sendo realizado agora, com seis anos de atraso, é quase como um desencargo de consciência, uma questão de honra, como se diz. Afinal, as coisas não estão ok. Nestes últimos 15 anos o Brasil não ficou conhecido lá fora pelas obras-primas que seus artistas plásticos realizaram. Assim, não podemos continuar agindo como se nada tivesse acontecido, considerando as artes plásticas uma brincadeira narcisística. E preciso esclarecer, alertar: fiat lux. Depois da noite, depois das trevas, faça-se a luz. Este o sentido do Sermão — a luz é o começo de toda criação.

Apesar da manipulação de tantos materiais — fósforos, lixas, espelhos, caixas de som —, do uso dos textos bíblicos ou mesmo do título algo pomposo, tudo arranjado como se fosse um teatro, “-Sermão da montanha — fiat lux” é um trabalho seco, despojado, como tudo o que Cildo faz. Mas, por isso mesmo, um trabalho tenso. Cildo substituiu a “ignição poética” dos surrealistas, via Reverdy, por uma questão de química. A simples proximidade de alguns elementos pode fazer explodir tudo. Ou seja, o que teremos na galeria, em exposição, será “a potencialidade de um microsistema”. As ligações com o macrosistema ficam por conta da imaginação ou do medo do espectador.

Aliás, é preciso lembrar, a geração de Cildo Meireles (carioca, 31 anos, dois anos em Nova York, participação nas bienais de Veneza e Paris e na mostra “Information”, do Museu de Arte Moderna de Nova York, em 1970), que cresceu à sombra do AI-5, sempre produziu uma arte de máxima tensão, que potencializa o medo, uma arte que manipula situações concretas e gera respostas igualmente concretas. Já falei da fogueira e da queima das galinhas de Cildo Meireles, e poderia falar das “trouxas ensangüentadas” que Barrio lançou sobre o Ribeirão do Arrudas, em Belo Horizonte, atraindo cinco mil pessoas, e, depois, seu périplo solitário pelos esgotos do Rio; do desnudamento fulminante de Antonio Manoel na abertura do Salão Nacional de Arte Moderna, no Rio,

em 1970, bem como de outros trabalhos de Luiz Alphonsus, Umberto da Costa Barros (o frágil equilíbrio de mesas, cadeiras, painéis), de Guilherme Vaz, de Carlos Zílio. Uma geração tensa — e nem poderia deixar de ser. Mas lúcida.

Tanto mais lúcida quanto sabe dos limites e alcances da arte dentro e fora de seu próprio circuito. Apesar de todas as agressões, uma geração responsável. “Não pensem que vim destruir a Lei ou os Profetas. Não vim destruir, mas cumprir”, prosseguiu Jesus falando, do alto da montanha para seus apóstolos e para a multidão. Felizes, bem-aventurados os que forem hoje à galeria ouvir o sermão de Cildo Meireles, pois, mesmo sob tensão, poderão ver a luz da criação.

Aqui, Frederico Morais comenta a exposição “Obscura Luz”, de Cildo Meireles, realizada na Galeria Saramenha, no Rio de Janeiro e na Galeria Luisa Strina em São Paulo, nos meses de setembro e outubro de 1983.

Os trabalhos apresentados na exposição foram: “Obscura Luz”, “Desaparecimentos”, “Parla”, “Inmensa”, “Porta-bandeira” e “Percevejo/Cerveja/Serpente”. Algumas dessas obras pertencentes à série dos Objetos Semânticos: “Porta-bandeira” e “Percevejo/Cerveja/Serpente”. A série Objetos Semânticos nasce com a obra “Dados”, que se constitui de trabalhos que possuem como características o seu atrelamento à palavra, a percepção de uma articulação semântica com seus títulos para a fruição de fato da obra como se observa, por exemplo, em “Dados” e “Resposta”.

Dados traz a proposta de um jogo cíclico de deslocamento entre o título, a placa no estojo de joias e o “dado” que aparece dentro do estojo. A circularidade é sugerida pela repetição da palavra “dado”, assim como seu duplo sentido além da própria imagem do “dado”.

Morais comenta com cuidado as obras que foram exibidas nessa exposição. Entre elas, “Percevejo/Cerveja/Serpente” e “Porta-bandeira”, junto ao comentário ilustrativo de três personagens: o estivador, Aladim e o malabarista. Este último surge tentando equilibrar bolas que circulam no ar. É preciso ressaltarmos que essa figura pode servir de condensação imagética para a compreensão da dinâmica dos Objetos Semânticos, pois,

como um malabarista, o artista parece criar aí uma zona de circularidade entre as palavras e os objetos. No entanto, o artista nos revela que, nessa passagem circular, o que menos importa é o movimento sincrônico, ritmado e calculado, e o que de fato interessa são o desvio, o desequilíbrio e o tropeço. Desse modo, Cildo Meireles faz de sua arte um circuito espacializado de significações, no qual circulam ideias, conceitos, mas no qual se provocam, simultaneamente, significativas transformações nos sujeitos que as observam ou percorrem.

Nesse texto, Frederico Moraes aborda obras mais antigas para contrapor aos trabalhos mais recentes do artista, destacando assim a coerência de sua produção e a expansão de seu repertório. Moraes investiga as apropriações de objetos do dia a dia por Cildo Meireles analisando como o artista estreita as relações de seu trabalho com a realidade cotidiana e com a cultura. Destaca o modo como ele recorre à palavra para construir um território amplo para o envolvimento do público com suas obras, e o modo como realiza a inserção da arte no cotidiano, o que se tornaria uma de suas estratégias mais marcantes. No emprego da linguagem, estuda como ela potencializa a tendência a engendrar desvios em sua poética, por meio dos quais investiga a falibilidade do que parece determinado e oferece ao público um espaço de fruição repleto de desdobramentos e desmontes de expectativas.

Cildo Meireles constrói um castelo – um abismo

O GLOBO, RIO DE JANEIRO, 17 DE OUTUBRO DE 1983

Cildo Meireles, que hoje encerra sua exposição “Obscura Luz”, na Galeria Saramenha (a da Luisa Strina, em São Paulo, com os mesmos trabalhos, ainda prossegue), diz que explora, hoje, em seus trabalhos mais a sensualidade, que as questões sociais e políticas. Estas como que ficam em segundo plano. Com certa cautela, diz que trata, hoje, de questões poéticas.

Na verdade, os trabalhos que integram esta sua exposição permitem uma leitura política e uma contextualização na realidade brasileira. Aquela mesa que leva o título de “Immensa” pode ser encarada como uma metáfora do atual momento brasileiro. A mesa maior se sustenta em quatro pequenas mesas, sobre uma “proliferação de fragilidades”. Muitos sustentam uns poucos, isto é, o bolo está mal dividido. E um objeto delirante, uma espécie de monstro, imperfeito edifício social a crescer apenas de um lado, assimetricamente. O mastro esconde em seu interior, a bandeira, assim como as bengalas escondem os lenços. Alguém quer desfraldar a bandeira, como naquela manhã tropical, mas não pode. O mágico não consegue completar sua mágica — há uma realidade que não se deixa mostrar, nem consegue se esconder. O milagre acabou e é preciso inventar outra mágica.

Mas como se viu, no dia do vernissage, Aladim esfrega sem sucesso sua lâmpada maravilhosa, o malabarista, esforça-se por manter uma bola no ar, e o estivador carrega seu fardo — o nosso fardo. Os três atores contratados por Cildo faziam o papel de legenda para os objetos expostos. Sem eles, esta dimensão política talvez fique menos explícita, mas não deixa de existir. Quem conhece a obra anterior de





Cildo Meireles sabe que, nela, as questões especificamente estéticas, confundem-se com outras, que dizem respeito à nossa realidade. Com seu “Monumento-Totem”, realizado em Belo Horizonte, no dia 21 de abril de 1970, no qual queimou animais vivos, Cildo homenageou os desaparecidos. Em *Blindhotland* (MAM, 1975), mostrou que os “espaços cegos” são os guetos de nossa sociedade. Com a nota de zero cruzeiro (um lance premonitório em relação à atual crise econômica) abre um espaço para a discussão das minorias reprimidas. O evento “Fiat Lux — Sermão da Montanha” foi uma metáfora do medo e da repressão.

Cildo Meireles denominou sua última exposição, na mesma Galeria Saramenha, de “Objetos definidos”. Este é um aspecto curioso do modo de criação de Cildo, do tipo de reflexão que ele põe em tudo o que faz. Seus objetos são, originalmente, “perfeitamente banais”, ou familiares. Eles estão aí, no mundo, na rua, na casa. Mas um pequeno acréscimo ou um pequeno deslocamento no seu uso ou função e eles ganham um novo significado. Quarenta giletes coladas perdem “seu poder” de corte, dois cutelos ligados se anulam, uma nota exposta como obra de arte tem seu valor real ampliado. Cildo, que ama a física e a matemática, trabalha com paradoxos, com pequenos acréscimos irônicos, que impõem uma nova leitura da realidade.

Onde e quando parar, o dilema

Quanto mais nos aproximamos, mais nos distanciamos — o fosso, a fenda aumentam quando queremos nos aproximar do ser da arte. Nada explica o mistério da arte ou a estranheza que ela nos provoca. Todas as obras expostas são metáforas do exercício criador, do trabalho intelectual do artista. A terceira bola do malabarista só existe no tempo, como lembra Cildo, pois são três bolas para duas mãos. Em “obscura luz”, o que vemos não é a luz, mas a sombra — sua negatividade. “Parla” remete ao diálogo de Miguel Angelo com sua escultura, ou ao “Pensador” de Rodin. Mas quem fala com quem — a obra ou o artista? Não teria sido outro o diálogo, a escultura dizendo ao artista:

“Pára — eu estou viva” ? Onde e quando parar — eis o dilema do artista. A obra de arte não cessa nunca de viver, de significar. Circula. E ao circular — entre homens, objetos, obras de arte — determina ou provoca transformações significantes. Afinal, o artista é o homem das passagens, aquele que com um simples gesto arranca os objetos e as coisas de seu prosaísmo, dando-lhes um sentido novo.

Kafka, Borges, Lewis Carrol, física, matemática, paradoxos, ironias, delírios — é com esses ingredientes que Cildo vai construindo sua obra. Cildo fala de sua obra como um castelo, como um castelo delirante eu diria, feito de desvios de sentido, de metáforas.

Como disse antes, Cildo lida com objetos perfeitamente banais e familiares e, com eles povoa seu castelo, seu país: casa, mesas, cadeiras, rodos, vassouras, giletes, facas, cadeados, caixas de fósforo, coca-colas, moedas, *tokens*, cantos, mastros, lenços, galinhas etc. Mas nesse país inventado pelo artista nada funciona com a habitualidade com que estamos acostumados, tudo tem um duplo sentido, um outro e obscuro sentido. Os cantos são virtuais, suas fronteiras são intercambiáveis o rodapé se desfaz como um queijo *camembert*, os fios da vassoura se alongam por quilômetros, a borracha e o cabo do rodo têm escalas divergentes, cadeados não se abrem etc. Seu castelo é um abismo — para vivê-lo é preciso imaginação e agilidade mental. Pois estes objetos tão presentes e tão definidos são, também, ausências e indefinições.

Em 1984 Cildo Meireles viajaria para a Austrália, para participar, em seguida, da Bienal de Sidney. A obra apresentada por ele foi o “Zero Dollar”. Na redação de O Globo, onde Frederico trabalhava, a matéria não foi bem recebida, o editor, talvez, acreditando que um “Zero Dollar” não era uma obra que devesse representar o Brasil em uma Bienal no exterior, devolveu a matéria com a seguinte observação sobre a obra de Cildo: “Que coisa burro-ideológica! Sugiro inaugurar nas pinacotecas uma seção denominada “piadas bestas”.

“Zero Dollar” (1978-1984) e “Zero Cruzeiro” (1974-1978) fazem parte de uma série de obras de Cildo Meireles que abordam a economia. Assim como “Árvore do Dinheiro” (1969) - 100 cédulas de um cruzeiro dobradas, presas por dois elásticos cruzados e colocadas sobre uma base para escultura. O texto que acompanha essa obra, escrito pelo artista, explica que a obra é formada por 100 notas de um cruzeiro, mas seu valor de mercado é 20 vezes maior: dois mil cruzeiros. Sobre esse trabalho Cildo Meireles explicaria: “Era muito raro, mas quando tinha a oportunidade de contemplar um montinho de dinheiro, era como se o trabalho se formasse na minha frente e fosse embora, porque eu tinha que almoçar, a escultura ia embora...”

Cildo Meireles leva à Bienal de Sidnei seu ‘zero dollar’

O GLOBO, RIO DE JANEIRO, 07 DE ABRIL 1984

Cildo Meireles viajou na segunda-feira para Sidnei, Austrália, levando em sua bagagem, além de filmes e *tapes* sobre sua obra, os primeiros exemplares de seu mais recente trabalho, o “zero dollar”, versão internacional, e em moeda forte, de seu “zero cruzeiro”, impresso em 1974. Juntamente com Antonio Dias, ele participa, como convidado, da V Bienal de Sidnei, que se inaugura no próximo dia 11, na Galeria de Arte de New South Walles, girando em torno do tema “Símbolo privado: metáfora social”. Participarão da bienal alguns dos mais importantes artistas contemporâneos de todo o mundo, entre eles, Armando, Terry Atkinson, Joseph Beuys, Michel Boisrond, Teny Cragg, Hans Haacke, Jorg Immendorf, Anselm Kiefer, Barbara Kruger, Longo, Annette Messenger, Sara Mediano, A.R, Penck, Cindy Shermann, a dupla “Gilbert & George” e o grupo “Art & Language”. A ênfase estará na figuração recente, o que aliás explica uma saia especial dedicada a “Aspectos da pintura figurativa australiana, 1942-62, sonhos, medos e desejos”.

Antonio Dias segue da Itália, onde reside, levando trabalhos realizados, ainda, com papel do Nepal, e Cildo, além de seu “dólar furado”, vários trabalhos, que “a vista pode atravessar” e por isso denominados “através”. Para realizar seu mais recente trabalho, Cildo contou com a colaboração de dois competentes profissionais, Haroldo Santana Cabral, que fez a arte final e João Bosco Renaud, que deu orientação e desenhou a figura do Tio San. Com 29 anos, João Bosco é um gravador brasileiro aceito pela elite dos gravadores internacionais como um dos seus pares mais competentes. Fez seus cursos básicos de arte no Brasil, trabalhou vários anos na Casa da Moeda e depois seguiu para

a Itália, aperfeiçoando-se durante dois anos na “Scuela dell-arte della Medaglia La Zecca” (75/ 77), em seguida com *Volummio Cerichelli*, na “Banca d’Italia”. Ainda na Europa aprendeu a utilizar o talho doce na feitura de selos, com Czeslaw Slania, gravador real da Suécia, completando seu périplo europeu, estagiando no ateliê de Ajomari Prioux, na França. aperfeiçoando-se na confecção de filigranas. Tudo isso explica o esplêndido resultado do “Zero dollar” de Cildo Meireles.



Em 1984 Cildo Meireles inaugurava no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro o que viria ser uma de suas obras de maior destaque: “Desvio para o Vermelho”, um espaço formado por três ambientes articulados entre si: Impregnação, Entorno e Desvio.

No primeiro deles (Impregnação - 1967), há uma sala de clima doméstico padrão, remotamente urbano. A diferença é que todos os objetos, sem exceção, são em tons de vermelhos: vitrola, estante, livros, geladeira - nela contém suco e legumes vermelhos - quadros, plantas, um aquário para peixe ornamental (o peixe é carmim), etc. O ambiente se desenvolve arquitetonicamente mais no sentido do comprimento do que da largura, e nele os objetos e móveis são agenciados para serem observados ao longo do percurso de uma sala para outra. Alguns objetos sugerem a presença de vida na sala, como se houvesse pessoas utilizando constantemente aquele espaço. Roupas cuidadosamente bagunçadas, penduradas no cabide, máquina de escrever, alimentos na geladeira, cafeteira, cerejas e óculos sobre a mesa de centro, animais domésticos (peixe e passarinho), plantas bem cuidadas.

O segundo ambiente, (Entorno - 1980) é revelado na parede de trás de Impregnação, que é branca, numa única saída no canto esquerdo que conduz a uma sala pouco iluminada, estreita, com as duas paredes escurecendo gradualmente, e circundando um simples incidente escultórico emoldurado por um foco de luz: uma minúscula garrafa que permanece deitada no chão. Dela sai uma poça de vermelho escorrendo do gargalo, a impressão é de que o conteúdo que sai da garrafa é muito maior que seu espaço interno pode suportar. Além disso, o fenômeno do líquido saindo da garrafa vai contra as leis naturais da física, onde a maior parte do líquido deveria se encontrar próximo ao gargalo. Aqui acontece o oposto: a maior concentração do líquido está mais distante do gargalo, como um monstro que inicialmente é uma pequena porção de líquido, mas que depois ganha vida própria. Destaque para o contraste entre o piso e o vermelho fosforescente.

Em Desvio (1967 – 84) existe, no fundo de uma sala mergulhada em total escuridão, com proporções semelhantes às de Impregnação, uma pia branca que foi instalada contra a parede num ângulo perturbadoramente

inclinado. À medida que se caminha, o som da água escorrendo de uma das torneiras oferece um elemento auditivo que nos distrai momentaneamente. O desconforto aumenta sensivelmente quando se descobre que a água tem o mesmo vermelho vivo do líquido que se espalha atrás de nós. A inclinação da pia faz o líquido arrastar-se no espaço antes que desapareça no ralo.

Desvio para o Vermelho é uma obra que remete, num primeiro momento à década de 1960, ao início da ditadura militar. Apesar do contexto político que cerca a obra, Cildo Meireles fez questão de dizer que o sangue, o vermelho, a tensão, não têm qualquer relação com a política brasileira ou mundial. Com relação à forma, Desvio para o Vermelho está totalmente vinculada a um espaço interno, à arquitetura.

Outra análise que se faz do Desvio diz respeito a uma experiência do artista que, quando criança, teria presenciado uma manifestação coletiva contra a morte de um jornalista em Goiânia. Cildo conta que seu pai o levou até o lugar onde um jornalista havia sido assassinado e lá encontraram a frase “aqui morre um jovem defendendo a liberdade de imprensa”, escrita pelos manifestantes em vermelho, e que teria sido apagada pela prefeitura e reescrita a cada vez que as palavras eram caídas de branco. De qualquer modo, talvez o aspecto que mais se destaque no Desvio para o Vermelho seja o sensorial: cromatismo, luz e contraste, seguidos de ausência de luz e som.

Em seu texto, Frederico explora mais de um ponto de vista para a compreensão da obra, o primeiro deles ligado ao cromatismo, conectando-a à temática fauvista, de simplificação das formas e utilização de cores puras, e remetendo o ambiente de Cildo à obra “A Mesa de Jantar (Harmonia em Vermelho)”, de 1908, de Henri Matisse, que se encontra hoje no Museu Hermitage, em São Petersburgo, na Rússia e a uma outra pintura do mesmo artista, “30 anos ou vida em rosa de Raoul Dufy”, de 1931, que hoje se encontra no Museu de Arte Moderna da Cidade de Paris. Outra interpretação sugerida pelo crítico levaria em conta criticamente a recepção, os meios de consumo da obra de arte, e outra, ainda, apontaria para o seu aspecto arquitetônico, que, segundo Frederico Moraes, evocando Platão e o mito da caverna, sublinharia certa inclinação à metafísica.

A sagração do vermelho ou o desvio para o negro

O GLOBO, RIO DE JANEIRO, 08 DE OUTUBRO DE 1984

O Museu de Arte Moderna abriga, neste momento, três exposições promovidas pelo Projeto Arte Brasileira Contemporânea, da Funarte: Cildo Meireles, Carlos Fajardo e Emil Forman, esta última de caráter póstumo. Três belas e instigantes exposições.

Vejamos a primeira delas, que leva o título “Desvio para o vermelho”. Depois de percorrer a instalação de Cildo Meireles, fiz três leituras simultâneas do que vi. Deixo ao leitor a escolha da versão que mais lhe agradar.

A primeira se liga diretamente a uma possível matriz temático-formal, a fovista, de Matisse e Dufy. Há um quadro de Matisse cujo nome e data me escaparam agora, figurando um espaço em que todos os objetos, especialmente quadros, estão sobre um fundo vermelho. E há também um quadro de Dufy, visto aqui mesmo no Museu de Arte Moderna, em 1978, que tem o belo título de “30 ans ou La vie en rose”, no qual, também, os objetos, inclusive uma tela, aparecem num ambiente de cor única, um rosa intenso, quase vermelho. Para este último artista, é como se o mundo fosse, originalmente, apenas cor. E é sobre esta tela-mundo, este magma colorido, que Dufy constrói a vida, ou melhor, inscreve signos, grafismos e arabescos que, para ele, representam a vida vivida, sentida, pressentida, A cor é o permanente, o estável, o eterno, a origem de tudo. O signo gráfico é o precário, o instável, o presente, o objetivo de tudo, a “joie de vivre”. Cildo recria a mesma situação, mas no plano tridimensional, e os objetos reais – telefone, livros geladeira, discos, quadros, móveis, até um aquário com peixes vivos – substituem o que em Dufy era apenas signo gráfico, leve arabesco.



Matisse levou mais longe ainda esta experiência da cor. Para ele, a pintura era a pura exaltação da cor. Comentando seu quadro. “A música”, disse: “Ele se fez com um formoso azul para o céu, com o azul mais azul – para o qual trabalhei a superfície até a saturação, isto é, até um ponto em que se fez evidente azul, a ideia de um azul absoluto”. É como se Matisse quisesse provar que a cor tem um peso, uma densidade, que ela é um corpo, coisa concreta, real. Ou seja, ela tratou a cor em sua dimensão física, material. Artistas norte-americanos como Barnett Newman compreenderam o recado de Matisse e

pesquisaram no mesmo caminho. E, mais ainda, um artista do neoconcretismo, Aloísio Carvão, com seu *cubocor*. E esta fisicalidade da cor o que busca Cildo em seu ambiente, a cor que deveria ser fundo sobe ao primeiro plano, como que impregnando todos os objetos, anulando-os. Um pouco como o dourado que, pelo excesso, anula a talha barroca, tornando o espaço uniforme.

Vencida esta primeira etapa do percurso – a dos objetos na casa vermelha –, o visitante vai deparar-se com um novo ambiente, no qual se vê uma enorme mancha vermelha que sai de um minúsculo vidro. A tinta parece ainda molhada e o visitante vacila se caminha ou não sobre ela. Aqui me lembrei daquela expansão (poliuretano) de César, que se encontra no próprio MAM. E imaginei que, se pudesse ser compactada, num cubo, teríamos de novo a obra citada de Carvão. De qualquer maneira, o que esta mancha significa é a cor liberta do objeto, coisa autônoma. A terceira etapa do percurso é um ambiente totalmente escuro – negro – no qual se percebe, ao fundo, uma pia ligeiramente inclinada e fortemente iluminada, de cuja torneira escapa um líquido vermelho, que continuamente se auto-alimenta.

Segunda leitura. Visto por outro ângulo, o primeiro ambiente – dos objetos vermelhos – lembra um pouco os modismos de decoração interior. Como se Cildo estivesse criticando certos aspectos do consumo, o caráter ocioso e mudando de uma sociedade burguesa, para a qual os objetos, inclusive as obras de arte, não valem tanto por sua função, mas como status. O que unificaria todos os objetos não seria então sua utilidade, mas uma cor, o vermelho. Tomando uma outra citação de Matisse – “o fauvismo quebrou a tirania do divisionismo: não é possível viver numa casa demasiado ordenada” –, conclui-se que Cildo, na segunda parte de sua instalação, atua no sentido de desarrumar ou desconstruir o primeiro ambiente, introduzindo no chão, com a mancha vermelha, um elemento perturbador, um signo de instabilidade.

Esta sensação de perda de equilíbrio se acentua na medida em que o ambiente se faz cada vez mais escuro, o corpo vacila, capenga, quase se recusa a prosseguir. Mas, ao mesmo tempo, é fortemente atraído pelo ruído da água ao fundo. Seria como que caminhar da sala de estar

para o porão da casa, onde guardarmos todas aquelas coisas inúteis, ou melhor, onde escondemos aquilo que não queremos ver, mas que insiste em permanecer vivo, memória dolorosa de um tempo recente. À primeira vista, tudo bem, tudo azul, ou melhor, tudo vermelho, mas, abaixo desta capa colorida e fantasiosa, tudo mal, tudo negro. Para esta segunda versão, o título mais adequado poderia ser desvio para o negro.

A terceira leitura, esta mais metafísica, implicaria uma inversão do percurso. Teria algo a ver com o mito da caverna, da gruta. De início, quando prevalecia o caso, tudo era negro, a vida inexistia, ou melhor, no ruído distante da água percebia-se um leve frêmito de vida. Fez-se a luz, o vermelho. E a vida foi pouco a pouco se organizando, primeiro mancha, algo ainda informe. À medida que o homem vai reduzindo o mundo a número e a forma, as coisas vão se organizando, com a ajuda da razão e da técnica, podem ser medidas pesadas, adquirem um sentido, uma forma, um contorno, o artesanato é substituído pela indústria, o mecânico pelo eletrônico, o objeto pela informação. E chegamos onde estamos.

Aí estão caro leitor. Escolha sua versão ou faça sua própria leitura, pois que se obra de arte, sendo aberta, pode ser peneirada por diversos ângulos, ou, como diz Umberto Eco, ela é uma multiplicidade de significados coexistindo num único significante. Por outro lado, nenhuma obra de arte pode prescindir do leitor, da participação emotiva do espectador. A riqueza de uma obra de arte reside justamente na multiplicidade de leituras que ela propicia. Bom proveito.

Em 2005 por ocasião da exposição “Cildo Meireles - Algum Desenho [1963-2005], que foi exibida no Museu Oscar Niemeyer, em Curitiba, e no Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro, Frederico Morais escreveu um longo texto em que constrói uma linha do tempo descrevendo o percurso de Cildo Meireles desde sua infância. Nesse mesmo momento, Frederico realizaria uma entrevista com Cildo onde conversaram sobre vários temas da arte, e principalmente sobre o desenho. Reúno o texto e a entrevista realizada por Frederico Morais, ambas publicadas no catálogo “Cildo Meireles - Algum Desenho [1963 -2005] CCBB, Rio de Janeiro e MON Oscar Niemeyer, Curitiba PA.

Para a realização da exposição Frederico Morais passou vários dias indo ao ateliê de Cildo Meireles para selecionarem os desenhos. Como o crítico já enunciara em resenhas anteriores, Cildo Meireles tem uma vasta produção de desenhos, e o “alguns” do título da exposição contém uma ironia evidente, já que nela foram expostos cerca de 1.200 desenhos de diferentes fases.

Na mostra de Curitiba, Frederico Morais ampliaria o conceito de desenho e acrescentaria à lista de trabalhos expostos algumas obras tridimensionais e instalações como “Fio”, trabalho constituído por feno envolvido em fio de ouro.

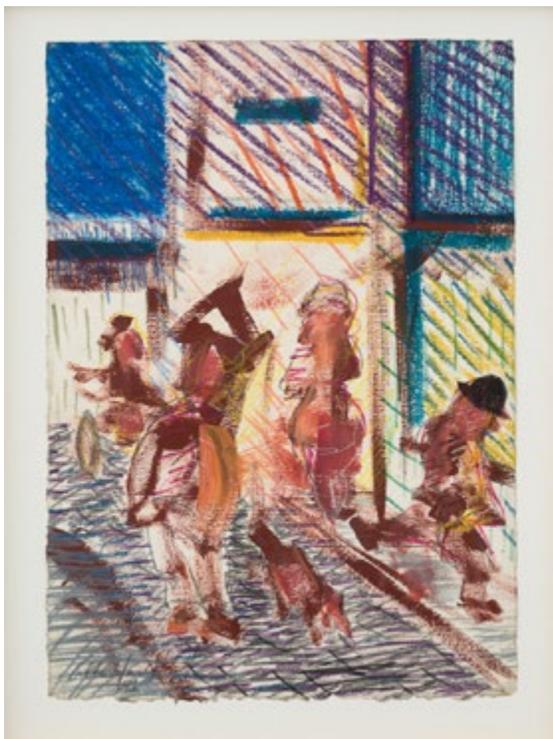
Cildo Meireles - Desenhos [1963 - 2005]

1

O que é o desenho? Eu não sei, poderia responder. E não estaria mentindo. O desenho não se entrega a definições prévias, rompe com todas as hierarquias, situa-se à margem de qualquer cronologia, revela seu próprio tempo e o tempo do artista. Mais: escapa à polêmica entre o velho e o novo, entre o moderno e o contemporâneo, entre vanguarda e não-vanguarda. O desenho navega, imperturbável, entre épocas e “ismos”, entre sensibilizações e conceitos.

O desenho guarda características muito peculiares, que permitem, ao mesmo tempo, uma interiorização (diário íntimo, teatro do ser) e uma ação exterior (como arma de combate, de protesto ou crítica social e política). Enquanto atividade-meio ele é um instrumento preparatório de outras formas de expressão: anotação, croquis, estudo, projeto. Enquanto atividade-fim ele tem os mesmos privilégios e qualidades de outras categorias artísticas. Porém, mesmo tendo afirmado sua autonomia como linguagem, permanece como algo que não se completa nunca, revelando um caráter intermitente, espasmódico, inacabado, processual. O desenhista está sempre buscando concretizar no papel uma determinada sensação, viabilizar como arte um sentimento vago e inadiável. Sob este aspecto seria “menos uma realidade plástica do que um conforto”, “um fato aberto como a poesia”, como escreveu Mário de Andrade.

Apresentando a mostra *O Desenho em São Paulo*, que organizei para a Galeria Nara Roesler, em novembro de 1995, sintetizei em doze tópicos o que até então escrevera ou falara sobre o desenho em artigos,



ensaios e conferências. Os três últimos tópicos procuram responder à pergunta: “O que é o desenho, hoje?”. Relendo, agora, o texto, concluo que minha resposta se mantém rigorosamente atual. Em nova síntese, eis o que escrevi:

É tudo. Ou quase tudo. Qualquer coisa – linha, traço, rabisco, garatuja, mancha, borrão, pincelada, corte, recorte, dobra, ponto, retícula, signos linguísticos e matemáticos, fórmulas científicas, logotipos, assinaturas, datas, dedicatórias, cartas, costura, bordado, rasgaduras, colagens, decalques, esfregaduras, carimbos.

Conquistada a duras penas sua autonomia, o desenho caminha, agora, pelo inespecífico, absorvendo qualidades e características pictóricas, escultóricas, ambientais, performáticas. É sulco, incisão, impressão, emulsão, cor e massa. É qualquer coisa feita com não-im-

porta que materiais, técnicas, instrumentos ou suportes. Por isso gosto dessa definição de Carmela Gross: “é qualquer coisa entre o incerto e o resistente”.

Mas alguém poderia objetar: se tudo é ou pode ser denominado desenho, nada, então, é desenho. É verdade. Porém, cabe ressaltar, contra-argumentando: é qualquer coisa que faça um artista, pois sendo ele o autor, esta qualquer coisa que ele faz revela uma articulação significativa: estruturas visuais, relações de tempo e espaço, forma, um comentário sobre a vida e o mundo, sobre a cultura e a própria história da arte.

Quase-tudo ou quase-nada, o desenho tem mil e uma utilidades imaginativas, intelectuais, lúdicas e emocionais. Serve para pensar, filosofar, rir, chorar, debochar, devanear, fazer insinuações amorosas ou partir para a pornografia mais escrachada, permite viajar entre mitos e arquétipos, percorrer paraísos intocados pelo homem, serve para reencontrar a infância e tudo o que ela significa, preparar receitas, enumerar débitos e haveres, compor música, deitar e rolar, enfim, permite todas as virtualidades – puras e impuras.

2

Quando aceitei o pedido de Cildo Meireles para fazer a curadoria desta exposição, a primeira idéia que me veio, coerente com o que escrevi em 1995 e acabo de reafirmar, foi tomar toda sua obra como sendo desenho. Isto é, reunir no mesmo espaço croquis, estudos, projetos, anotações, textos, colagens, obras sobre o papel ou tendo o papel como matéria-prima, e ainda Objetos, Instalações, *Inserções em Circuitos Ideológicos*, ações, discos etc. Uma idéia atraente e charmosa, mas curatorialmente difícil de realizar. por exigir recursos financeiros de certa monta, espaços generosos e tempo, muito tempo, para realizá-la. Na verdade, fundar a mostra no conceito amplo de que tudo é desenho implicaria realizar uma retrospectiva. A maior de todas. Inviável para o momento.

Foi preciso então pensar em outra alternativa, em parte, mais conservadora, mas que atende a uma necessidade premente da própria obra de Cildo Meireles: analisar sua vasta produção de desenhos – o desenho em sua forma mais tradicional: linha e cor sobre papel – vista como uma produção homogênea e relativamente autônoma, no conjunto de sua obra. E, simultaneamente, analisar os segmentos de sua produção no campo tridimensional (Instalações e Objetos), que além de se relacionarem estreitamente com o seu desenho, podem ser considerados como desenhos tridimensionais. O texto que se segue tomará como parâmetro de análise: 1. o binômio linha-cor; 2. obras sobre papel; 3. o papel como matéria-prima; e 4. o desenho tridimensional.

3

Depois de morar um ano em Belém do Pará, Cildo Meireles mudou-se para Brasília, em 1958, antes, portanto, de sua inauguração como capital federal. Nela residiu dos dez aos dezenove anos. Em 1963, ao mesmo tempo em que completava sua formação secundária, Cildo Meireles começou a frequentar o curso de arte da Fundação Cultural do Distrito Federal, dirigido pelo ceramista e pintor peruano Felix Alejandro Barrenechea Avilez. E um curso de cinema no CIEM, escola experimental vinculada à Universidade de Brasília, onde teve como professores, intelectuais brilhantes como Jean-Claude Bernardet e Paulo Emílio Sales Gomes. Foi um período de descobertas, dúvidas e intensa curiosidade intelectual e artística. Brasília oferecia a oportunidade de viver uma experiência arquitetônica e urbanística marcante na história do Brasil e do mundo. E havia a seção de periódicos da biblioteca da Universidade de Brasília. Com a diferença de apenas uma ou duas semanas, Cildo tinha acesso às melhores revistas de arte editadas na Europa e nos Estados Unidos. Uma festa. Nessa época seus colegas de estudos eram, entre outros, Alfredo José Fontes, Sérgio Porto, Luiz Alphonsus e Guilherme Magalhães Vaz, que iriam integrar com ele, já morando no Rio a primeira geração brasileira de artistas conceituais,

aquela que se revelou no Salão da Bússola (1969), e que incluía ainda Antonio Manuel, Barrio, Wanda Pimentel, Raimundo Colares, Cláudio Paiva e Umberto Costa Barros.

Fechado pelos militares, em 1964, o curso de arte da Fundação Cultural, localizado na área do aeroporto, encerrou suas atividades, mas Cildo, convidado por Barrenechea, continuou trabalhando no seu ateliê. Nos desenhos usava preferencialmente o nanquim, mas, muitas vezes, por falta de recursos, chegou a empregar o mercúrio-cromo. Com o tempo, o vermelho desapareceu em muitos desenhos. Uma pena.

4

Sob o impacto de uma exposição do acervo da Universidade de Dakar, realizada no Instituto Central de Artes da Universidade de Brasília, em 1963, Cildo começou a produzir desenhos inspirados em máscaras e esculturas africanas. Nas suas próprias palavras, queria captar e expressar a elegância, o refinamento e a dignidade da estatuária negro-africana. Aos poucos, entretanto, o clima opressivo criado pelo golpe militar de 1964 foi envolvendo essa temática africana. A testa larga, formando quase uma plataforma na arquitetura craniana, tal como figurada na máscara, é substituída pelo capacete militar.

Aliás, temos aqui um paradoxo. Ao contrário da arte moderna – revolucionária, anárquica e frequentemente niilista – a arte negro-africana é tradicional, conservadora, tribal, animista, religiosa e comunitária. Cheik Anta Diop em seu livro clássico, *Nations Nègres et Culture* (1954), afirma com todas as letras: “Jamais existiu na África arte pela arte. Ela sempre esteve a serviço da religião e de uma causa social. A partir dessa consideração compreende-se melhor a razão de ser do cânone negro – a ausência da anatomia e da proporção no sentido ocidental da palavra. O objetivo principal da máscara é ser receptáculo de um duplo do ancestral...”. Ela é o agente permanente, encarregado de salvaguardar as leis costumeiras não escritas e fiscalizar sua estrita aplicação cumprindo assim a função de guia iniciador.

Apesar disso, a arte negro-africana foi adotada pelos artistas modernos como instrumentos de libertação e símbolos de subversão numa Europa saturada culturalmente. Sua influência foi decisiva no Fovismo (Vlaminck, Matisse, Derain) e, sobretudo, no Cubismo, sendo o exemplo clássico dessa influência *Demoiselles d'Avignon*, de Picasso, uma das obras chaves da arte do século XX. Na arte negro-africana o caminho percorrido é aquele que vai da idéia do ancestral à figura que o materializa, o que explica o extraordinário poder de síntese e de economia expressiva da máscara.

Nos desenhos dessa fase inicial – 1963-1964 – manchas e linhas disputam o primeiro plano. Quando a linha prevalece o que vemos são militares com suas armas, capacetes e escudos. Em alguns destes aparecem números (datas?), nomes (Hitler) ou frases grafitadas: “Não desesperar. Não sofrer. Medo, não”. Aqui e ali, a imagem do crucificado. Figuras cadavéricas, ossificadas, descarnadas. As partes do corpo tratadas como se fossem blocos independentes, como se fossem bonecos articulados. Uma articulação mecânica que prenuncia os futuros “robocops”. A linha acentua a macrocefalia das figuras, realça a crítica social e a ironia: o militar com *pince-nez*. Aos poucos as manchas vão se impondo, até o ponto de substituir temporariamente a linha. E ao se movimentarem, grossas, fortes e arredondadas, insinuam monstros, figuras grotescas.

Cildo Meireles participou do II Salão de Arte Moderna do Distrito Federal (1965) com uma pintura e dois desenhos, um dos quais adquirido. Foi o primeiro cheque que recebeu como artista, guardado até hoje, como relíquia. Desenhos “sujos” nos quais linhas e manchas convivem com recortes de jornais e textos manuscritos. Lado a lado, aparecem as figuras de um militar e um civil, legendados Guerra e Paz. Consolidado o golpe de 1964, cresce a retórica reacionária e anticomunista dos militares. Cildo figura o triunvirato militar diante de um microfone. Porém, nunca se sentiu confortável fazendo arte ostensivamente política. Para ele, a arte não é, ou não deveria ser, prioritariamente política. Contudo, o contexto ou certas circunstâncias podem agregar um conteúdo político à obra, às vezes, contra a própria vontade do artista.



5

Em 1965, ainda encontramos imagens de militares. Mas a novidade é a abertura de duas linhas de pesquisa ou vertentes temático-formais. A mais visível delas é a compartimentação e organização do espaço visando atender as necessidades de uma linguagem narrativa. Trata-se, então, de criar nichos para abrigar figuras, objetos, imagens – escadas, punhais, tesouras, aviões, automóveis, anjos, nus femininos, casas, flores, gravatas, setas – ou descrever ações e situações, que se desenvolvem, paralelamente, mas de forma descontínua e um tanto arbitrárias. Como se Cildo deixasse ao espectador a iniciativa de, com as imagens e signos disponíveis, criar sua própria narrativa. Esta vertente, segu-

ramente, tem a ver com dois fatos ocorridos em 1965: o aparecimento na cena artística internacional da Figuração Narrativa e sua participação, como aluno, do curso de cinema do CIEM. O termo “Figuração Narrativa” foi cunhado pelo crítico francês Gérard Gassiot-Talabot, um dos responsáveis pela mostra *Bande Dessinée et Figuration Narrative*, realizada em Paris naquele mesmo ano. Esse movimento insere-se na tradição narrativa da história da arte, mas renovada sob a influência dos novos meios de comunicação massiva. Além do fator tempo como componente essencial da narrativa, os novos artistas buscam nas histórias em quadrinhos e no cinema de animação alguns elementos de sua estética: fragmentação, ritmo descontínuo, simultaneidade, diversidade de planos, *flash-backs*, closes, elipses, cortes, superposição de imagens e planos, além de referências metalingüísticas. Sua geração seria bastante influenciada pela linguagem narrativa herdada do cinema e dos quadrinhos, como se pode constatar nos “gibis” de Raymundo Colares, nos “flans” de Antonio Manuel ou nos “interiores” álgidos de Wanda Pimentel. Certas sequências de desenhos realizadas por Cildo, na forma de cadernos, podem ser aproximadas às *storyboards* cinematográficas, outras sugerem uma apropriação da linguagem do cinema de animação.

A segunda vertente é constituída por desenhos que nascem e se organizam como uma espécie de Diário, nos quais se mesclam textos e imagens. Não se trata então de palavras ou números lançados aleatoriamente sobre o papel, mas de anotações de leitura, citações de poetas, escritores e filósofos (Gorky, Rimbaud, Heidegger, entre outros), comentários acompanhados de ilustrações de equações e teoremas matemáticos (Pitágoras, Einstein, Kantor), observações pessoais sobre a arte e o cotidiano, sobre a vida, enfim. Texto e imagem correm juntos, sobre o mesmo suporte, quase em paralelo, iconograficamente integrados, mas não ilustram ou comentam necessariamente um ao outro. Cildo “escreve” desenhos, que podem ser lidos como um texto, ou “desenha” textos, que podem ser vistos como desenhos. Estamos ainda distantes da maturidade do artista, mas já se percebe, aqui, o prenúncio de uma constante duchampiana em sua obra posterior: o

papel primordial que o texto terá na configuração conceitual de sua criação. E quando falo aqui em texto, estou me referindo àquele que integra o corpo da obra, funcionando como o dispositivo que aciona a participação intelectual do espectador, como na série *Objetos Semânticos* e, também, o que lhe serve de título. Nos desenhos, os títulos são raros, porém nos *Objetos* e *Instalações* eles estão sempre presentes e nunca são anódinos ou burocráticos, mas absolutamente indispensáveis. E não raro, cria-se, deliberadamente, uma tensão entre o título e a obra. Assumindo a forma de neologismos (*Glovetrotter*), trocadilhos verbais (*Pastel de Pastéis*), anagramas (*Casos de Sacos*), ou permitindo múltiplas leituras (caso de *Nowhere is My Home*), o título é parte fundamental do jogo conceitual em seus trabalhos.

6

O desenho, desde tempos remotos, tem oscilado entre os extremos do intimismo, que beira a confissão, e do ativismo, resvalando muitas vezes para o panfletário. Em outras palavras, tem oscilado entre a quase-invisibilidade do erotismo e a hipervisibilidade da política. O artista que decidiu colocar sua criação a serviço da política, não pode abrir mão da publicidade. É fundamental que a obra circule, que se fale dela na mídia, que se debata sua “mensagem” para que os objetivos políticos do autor sejam plenamente alcançados. Ao contrário, os desenhos eróticos, um pouco como as cartas de amor, tendem a permanecer “secretos”, guardados em pastas cuidadosamente fechadas e escondidas. E assim permanecem até que a inconfidência de um colecionador, o trabalho curatorial ou a morte do artista, liberem os desenhos para a contemplação do público. E se o acaso manteve algumas obras eróticas praticamente inéditas, por décadas, outras já nasceram póstumas, como é o caso, respectivamente, de *A Origem do Mundo*, de Courbet, que pertenceu a Freud, e *Etant Donnés*, de Marcel Duchamp.

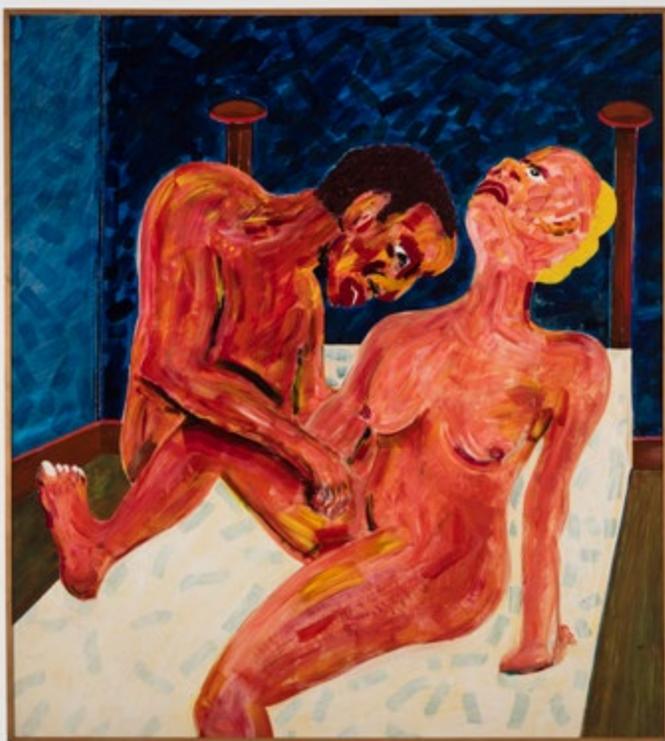
Alguns artistas que ousaram enfrentar, em suas épocas, os tabus artísticos e a moral puritana, expondo seus trabalhos eróticos, foram

exemplarmente punidos e execrados. Egon Schiele, que se auto-retratou masturbando-se, em 1911, figurando em primeiro plano um pênis gigantesco, foi preso e condenado por pornografia. Admirável desenhista, Schiele ousou também retratar sua mãe morta, em 1931, tal como o faria o nosso Flávio de Carvalho, dezesseis anos depois, na série admirável de desenhos documentando a agonia da mãe em seu leito de morte.

Um dia, Cildo Meireles entrou numa livraria que vendia livros a quilo. Comprou um pacote. Entre os exemplares adquiridos, havia um que listava todos os livros publicados por Henry Miller – mais de duzentos. Alguns editados por ele mesmo, com tiragens mínimas. O sucesso de Miller veio tarde. Antes, precisou comer o pão que o diabo amassou. Em Paris, por volta de 1927-1928 começou a pintar. E por algum tempo, sobreviveu vendendo aquarelas. No capítulo *O Anjo é minha Marca d'Água*, do seu livro *Primavera Negra*, ele descreve, com sua verborreia habitual, o processo de criação de uma de suas aquarelas, ao mesmo tempo em que faz observações pertinentes sobre cor, desenho, arte etrusca, arte dos loucos, Matisse, Giotto, Miguel Ângelo, Da Vinci, Turner. Pois bem, eu, Cildo e Wilton Montenegro, o fotógrafo desta exposição, e mais alguns milhões em todo o mundo, fomos leitores de Miller na juventude. Cildo chegou a ocupar os vazios no início e no final dos capítulos de *Trópico de Câncer* e *Trópico de Capricórnio*, com desenhos. E ainda hoje, vez por outra, abrimos seus livros, para manter acesa a chama de uma velha paixão.

“Ela descia furtivamente no escuro, tão logo sentia pelo cheiro que eu estava lá, sozinho, e grudava sua boceta toda sobre mim. Quando me lembro, era também uma boceta enorme. Um labirinto escuro e subterrâneo dotado de divãs e cantos confortáveis, dentes de borracha e seringas, ninhos macios, acolchoados e folhas enterrava onde amora. Eu entrava com o verme solitário e me enterrava em uma pequena fenda onde o silêncio era absoluto e tudo tão macio e repousante que eu ficava como um golfinho em um banco de ostras [...] Às vezes era como andar na montanha russa, um brusco mergulho e depois um jorro de vibrantes caranguejos do mar, os juncos balançando-se

febrilmente e as guelras de minúsculos peixes encostando-se a mim como teclas de harmônica. Na imensa gruta negra um órgão suave toca uma música negra e rapinante. Quando ela atingia a nota mais alta, quando soltava todo o sulco, fazia um roxo violáceo, uma profunda mancha de amora como um crepúsculo, um crepúsculo ventrilocal... [...] E agora estou na mesma cama e a luz que existe em mim recusa ser apagada [...] eu estou sozinho na Terra da Foda... no reino da super-boceta.”¹



Os nove desenhos que compõem a série *No Reino da Foda*, realizada entre 1965 e 1966, não são uma ilustração do texto de Miller (um excerto de *Trópico de Capricórnio*), em que pese a referência a ele contida no título. Mas sem dúvida alguma, é possível “ler”, nos desenhos, toda a visualidade orgástica de suas palavras. E também olfações e ruídos. Cildo não descreve ou narra uma banal aventura de amor. Um “almoço executivo”. o que ele traz à superfície do papel é o ato sexual em estado bruto, intenso, cruelmente poético. A claustrofobia espacial aliada à ausência de detalhes arquitetônicos e objetos decorativos obriga o olhar a se concentrar totalmente nas imagens-signos do ato sexual: pênis, coração, setas, ancas, lâmpadas e o tronco feminino como se fosse um casulo. Diferentemente da série africana, na qual os fragmentos da figura podem ser observados isoladamente em sua condição óssea, sem prejuízo de sua imediata articulação corpórea total, aqui as imagens-signos revelam uma individualidade poderosa, cujo potencial energético se manifesta em espasmos de intensidade. Densa e vibrátil vegetação gráfica, especialmente na definição do corpo, construído com traços miúdos e sincopados. Esse grafismo ágil associado à lâmpada (calor), aos vermelhos intensos e aos negros trêmulos e moventes, impregnam o espaço de uma irrecusável carga erótica. Não se vê gente com nome e sobrenome, mas apenas fragmentos de corpos, que exaustos e suados ainda respiram, tremem, gozam. E descansam, calados, depois da foda. O falo se ergue, rígido, sendo a seguir lançado como um bólido no caminhoneiro constante em direção à diversa geografia feminina. O pênis-coração mergulha no abismo vaginiano, como se buscasse encontrar no fundo mais fundo do corpo feminino a “origem do mundo”, como no título genial da pintura de Courbet.

Duas aproximações são inevitáveis. A primeira com o *Etant Donnés* de Duchamp, obra somente revelada, por ordem expressa do autor, após sua morte. Através de um orifício na madeira da porta, hermeticamente fechada, vemos uma paisagem pintada, com colinas, árvores e uma fonte de água. Em primeiro plano, deitada, aparece Maria, nua, as coxas bem abertas. Com a mão esquerda, ela segura

uma lamparina acesa. Georges Bataille associa o olho ao sexo feminino e Jean Clair afirma que “o olhar é a ereção do olho”. Temos assim o olho como vulva ou falo. *Etant Donnés*, *A Origem do Mundo*, de Courbet, e *O Falso Espelho*, de Magritte, são reversíveis em seus múltiplos significados. Olhamos e somos olhados. Devoramos e somos devorados.

A segunda aproximação é com Cícero Dias. A lâmpada elétrica está presente em pelo menos duas aquarelas eróticas de Cícero Dias, sendo a mais conhecida *O Sonho da Prostituta*, de 1930. Nela vemos a marafona, em sua cama, aureolada por dezesseis lâmpadas elétricas, enquanto do lado de fora, expandindo-se pela paisagem, sua clientela enfileirada espera o momento de pagar por uma rapidinha. Na outra aquarela, de 1928, um braço feminino saindo da boca de um homem segura uma lâmpada elétrica, num espaço que funde paisagem e interior. A lâmpada, assim como a mulher nua que aparece na paisagem, em outra aquarela, *O Sonho*, da década de 1920, remetem surpreendentemente ao tema da instalação de Duchamp.

Ainda no biênio 1965-1966, como se fossem satélites do *No Reino da Foda*, circulam desenhos que, fugindo do vermelho dominante, ampliam o repertório cromático ao mesmo tempo em que estabelecem novas conexões entre as imagens-signos. Desenhos que se assemelham a máquinas primitivas, orgânicas ou alquímicas, verdadeiras engrenagens sexuais, com seus vários componentes ou seções formando submecanismos coração-flo-anca-pênis-seta-lâmpada-tubulações-vagina-perfurações-nuvem-cometa – em trânsito contínuo interior-exterior. A produção erótica de Cildo não se restringe à série *No Reino da Foda*, nem tampouco ao biênio 1965-1966, ressurgindo de tempos em tempos, como em 1975, em imagens quase agressivas no seu realismo, seja em interiores vazios, com tonalidades surdas (ocres, marrons) seja buscando uma fusão com a paisagem exterior, quando a cor se intensifica, especialmente os vermelhos, que retornam. Geografia do corpo: erotização da paisagem.

No dia 9 de fevereiro de 1966, ao completar 18 anos, Cildo Meireles se autorretrou em dois desenhos. De comum, além do traço curto e ágil, quase nervoso com que constrói o desenho, o cabelo cortado ao meio. No entanto, os dois autorretratos parecem distantes um do outro no que tange à relação tempo-vida. Em um deles o que se flagra é um jovem – os olhos estão bem abertos – que se descobre, um tanto assustado, no turbilhão de uma vida que apenas começa, mas que ele intui prometer muito. No outro – olhos enegrecidos, semicerrados, lábios bem fechados, rosto alongando e magro – mostra-se precocemente envelhecido. Qual o autorretrato verdadeiro? Sou mais o primeiro, apesar de me surpreender sempre, e mais agora vendo seus desenhos, com o talento extraordinariamente precoce de Cildo, que se manifesta também em sua volumosa produção.

Naquele ano e em 1967, desenhou compulsivamente. Deve ter produzido bem mais que mil desenhos. Mas não era somente a adrenalina juvenil. Nem algo apenas biológico. (“Se eu não desenhasse, provavelmente teria mais espinhas”, me diz, irônico.) “Era também catarse.” Porém, o que mais surpreende é que essa mescla de juventude e quantidade não afetou a qualidade técnica e formal de sua produção desenhística.

Acompanhando uma ampliação de seu repertório imagístico, a linha, cada vez mais solta e livre, abre espaço para o aparecimento da cor, que inicialmente tímida, avança, transparente, leve e macia no espaço do papel. Surgem pequenas áreas de cor, criando uma atmosfera lírica e envolvente. Essa cor que emerge espontaneamente em meio ao grafismo, corresponderia a isto que Paul Klee chamou de um “pequeno motivo formal”. “Um motivo” – escreveu – “capaz de se sustentar sem técnica alguma. Basta um só momento favorável e a coisa se assenta com facilidade e concisão”.

Desde então, linha e cor se revezam como prioridades em seu desenho, distanciando-se ou se aproximando, em função das necessidades específicas de cada trabalho, das circunstâncias que envolvem



sua produção – materiais, locais de trabalho – e seus deslocamentos geográficos. Nos desenhos que realizou em Paraty, logo depois que trocou Brasília pelo Rio de Janeiro, em 1967, há uma infusão lírica proporcionada pela cor. Objetos, arquiteturas e figuras submergem em verdes, vermelhos, amarelos e azuis. O barquinho vermelho imobiliza-se sobre o azul do mar, criando um símbolo para um momento de descontração e encantamento.

Segue-se o que o próprio Cildo chamou de “embriaguez gráfica”. O desenho em trânsito direto do cérebro para a mão. De novo, a intensificação do desenho linear, vagamente descritivo, pouco mais que rabiscos, formas grafitadas, ou apenas esboçadas. Desenho sincopado, telegráfico, abreviado. A mão, sem se desprender do papel, abandona

aqui a linha que é retomada mais adiante. Como se escrevesse e não desenhasse. Uma continuidade espasmódica, feita de fragmentos, cortes, recortes, quase-figuras.

Mas há também, em seus desenhos, figuras solitárias, suicidas, enforcados, torturadores, corruptos, famélicos, loucos, mutilados, desajustados, moradores de rua. E crimes. Em suítes desenhadas em 1967, Cildo “narra” dois desses crimes, empregando uma linguagem análoga à do cinema de animação. Usando magistralmente o vazio do papel, mostra o assassino e suas armas (uma tesoura, um cigarro), a perseguição e as vítimas abandonadas no chão do desenho. O cigarro-bala perfura o próprio papel – cenário de um crime sem testemunhas. Ninguém presenciou o crime, no entanto, todos, cada um de nós, em algum momento naqueles anos 1960-1970, tivemos a oportunidade de ver o criminoso, de cruzar e até mesmo de falar com ele – na rua, no cinema, nos comícios e passeatas, em conferências e *vernissages* de exposições. Oblíquo, ele é o homem de chapéu de aba larga e óculos escuros, às vezes trajando um capote, cuja gola é levantada até cobrir o pescoço, esgueirando-se pelas calçadas, refugiando-se nas multidões, misturando-se com os objetos, até o ponto de se tornar um deles. Esquivo e arisco, ele atravessa a cena, sempre apressado. Mas desde o momento em que o identificamos ele se transforma numa presença perturbadora, da qual é difícil se libertar.

Quando e como nasceu esse personagem enigmático? Cildo me diz que por vários anos o homem de chapéu e óculos escuros o perseguiu num sonho que se repetia exaustivamente. Um sonho, poderia acrescentar, que se prolongou na vigília até se transformar, nos seus desenhos, numa metáfora da situação política do Brasil no imediato pós-golpe militar de 1964. Com efeito, naqueles anos cruciais, ninguém se sentia seguro, desconfiava-se de todo mundo. Qualquer um, mesmo sem óculos escuros, podia ser um policial disfarçado, um infiltrado, espião ou integrante do CCC. Amigos e colegas eram presos, desapareciam, apareciam mortos. Casas, universidades e teatros eram invadidos, exposições fechadas ou impedidas de abrir, os jornais censurados. O medo alastrava-se, corroendo corações e mentes, passando a fazer

parte do cotidiano “esquizofrênico” do brasileiro.

Entre os artistas admirados por Cildo e que o influenciaram fortemente, deve ser mencionado, ao lado de Goya e Goeldi, o alemão George Grosz. Isto fica bastante evidente quando confrontamos sua produção dos anos 1965-1967 com os incontáveis desenhos nos quais o artista alemão registra as ruas apinhadas de gente em Berlim. Eis que vejo, num desenho de 1922-1923 (*Subúrbio*), um símile do intrigante personagem, ainda sem os óculos escuros, mas com toda a pinta de policial. Ele caminha pela calçada, bem rente a um edifício, situado numa das esquinas de um movimentado cruzamento. E através de uma janela aberta do segundo andar do edifício, pode-se ver um homem que ameaça alguém com um punhal. O crime, que se efetivou, foi registrado por Grosz num outro desenho (*Crime de Amor na Rua Acker*). Paranóia de crítico, sempre preocupado em localizar fontes, influências, afinidades? É, pode ser.

O personagem criado por Cildo não nasceu pronto. Foi sendo construído aos poucos, mesclando motivações e influências diversas. O que primeiro surgiu foi um dos seus atributos visuais, o chapéu. Sucessivamente vermelho (como um chapéu de palhaço), preto, verde ou acinzentado, ele apenas “pousa” sobre cabeças diversas ou no topo de uma nuvem vermelha, face-a face com um avião bosquejado à maneira de desenhos infantis. Em 1966 ele já pode ser visto com seu figurino completo, chapéu de aba larga, óculos escuros e capa com gola levantada. Inversamente, outro de seus atributos visuais, os óculos escuros sob os quais se esconde, começam a amolecer, desprender-se das orelhas e do nariz que os sustentam e, totalmente livres, reaparecem alguns anos depois vestindo personagens grotescos, abomináveis e cruéis.

A abertura política se processa de forma “lenta e gradual”, retardando, assim, a aposentadoria do homem do chapéu, que apoiando-se em resíduos do autoritarismo, resiste em sair de cena. Quando, em 1979, contratou atores para interpretar policiais na sua instalação-re-lâmpago *O Sermão da Montanha: Fiat Lux*, uma metáfora da persistência do medo e da repressão, Cildo reafirma esta dimensão política de seu personagem. O que, evidentemente, não invalida outras interpretações,

inclusive a do próprio artista, que o vê, antes, como um símbolo da morte que nos espreita, tal como representada por Goeldi numa série de desenhos.

8

No início de 1967, após realizar sua primeira individual no Museu de Arte Moderna da Bahia, em Salvador, ali permanecendo cerca de dois meses, Cildo reinstala-se no Rio de Janeiro. Aqui esforçou-se para pôr ordem em suas idéias, buscando racionalizar seu processo criador. Como parte desse esforço, parou temporariamente de desenhar, limitando-se a elaborar projetos em papel milimetrado.

Abrindo a nova fase realiza, ao longo desse ano, a série *Espaços Virtuais: Cantos*, composta por 44 desenhos/projetos nos quais analisa o fenômeno da virtualidade através do módulo euclidiano de espaço (três planos de projeção frontal, lateral e horizontal) transposto para a imagem do canto interno da casa. O espaço e ocupado exclusivamente com retas, cuja interseção vai determinar o aparecimento de cantos virtuais. Era a oportunidade que Cildo aguardava de resolver esteticamente questões matemáticas e de geometria, que o atraíam desde os bancos escolares. No ano seguinte, em Paraty, executou três trabalhos da série em escala natural, que deveriam ser vistos, em 1969, na mostra da representação brasileira da VI Bienal de Paris, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Impedida de abrir, pela ditadura militar, os trabalhos foram expostos, alguns meses depois, no Salão da Bússola, no mesmo local.

Dois desdobramentos imediatos dos *Espaços Virtuais: Cantos* foram os *Volumes Virtuais* e as *Ocupações*, realizados entre 1968 e 1969. Aqueles são constituídos de linhas e dois ou três planos de suporte, que partindo da parede, criam ambiguidades espaciais. Um deles foi instalado no Salão da Bússola, em 1969. Nas *Ocupações*, trabalha com dois ou três planos que seccionam o espaço, criando uma relação perceptiva forte do espectador com o elemento físico que corta o ambiente.

Somente no ano passado, a primeira dessas *Ocupações* foi produzida para a mostra *Angles Vifs*, realizada no Museu de Arte Contemporânea de Bordeaux, na França.

O histórico da criação de alguns dos trabalhos mais significativos de Cildo Meireles revela uma mescla pouco ortodoxa de componentes oníricos e racionais, de ciência e história da arte, de antecedentes próximos (conscientes) e remotos (inconscientes). A constância com que esse comportamento se repete acaba por definir uma coerência interna, que se mantém ao longo de sua obra, permitindo ao artista um maior controle sobre seus diversos significados. Tudo isto já pode ser observado em *Espaços Virtuais: Cantos*. Vejamos:

a) Conta Cildo que os *Espaços Virtuais: Cantos* nasceram de uma experiência vivida, quando era pequeno, na casa da avó, em Campinas (nos arredores de Goiânia): “Deitado numa cama, à tarde, vi surgir, de repente, saindo de um dos cantos do quarto, uma mulher. Fiquei apavorado. Mas tão rapidamente Como surgiu, ela começou a se recolher, até desaparecer totalmente”. Anos mais tarde, no banheiro exíguo de um bar em Laranjeiras, viu sua sombra projetada sobre o mictório (ele brinca dizendo que foi sobre *A Fonte*, de Marcel Duchamp). Lembrou-se então da experiência anterior em Campinas, fundindo, numa única imagem, as duas visões. Não são poucos os artistas que viveram situações parecidas. Uma das mais destacadas figuras da arte latino-americana, o cubano Wifredo Lam dizia que foi despertado para a arte após observar a sombra dos morcegos projetada no teto de seu quarto. Bispo do Rosário começou a “registrar sua passagem pela terra” após ouvir vozes em sua cela da Colônia Juliano Moreira. E Lygia Clark conta que várias de suas descobertas, conceitos e fases de sua obra, nasceram ou foram formulados a partir de sonhos.

b) Na segunda metade dos anos 60, Cildo e sua colega de geração, Wanda Pimentel, sentiram-se fortemente atraídos pela pintura do

italiano Valerio Adami, respondendo de forma diferente à influência recebida. Wanda criou metáforas de aprisionamento doméstico e de submissão do homem aos objetos, problemática na qual de certa forma ainda se mantém. Cildo trabalhou mais o campo formalista – passagens de planos etc. As imagens criadas por Adami nunca são liberadas na sua inteireza. Elas descrevem um instante. Não formam, jamais, um discurso contínuo. O crítico francês Jean Clair vê Adami aplicando em suas telas, tardiamente, a disciplina futurista de Giacomo Balla (creio que Boccioni seria um exemplo melhor). Explica: não se trata de decompor sobre a tela um movimento objetivo segundo seus momentos sucessivos, mas, ao contrário, de recompor, a partir de seus fragmentos dispersos, um movimento puramente subjetivo, uma projeção de sensibilidade. Adami não registra os aspectos de urna cena real e atual, mas projeta, ao contrário, para os reunir, os brilhos disto que poderíamos chamar, em psicanálise, de uma “cena primitiva”, sempre a mesma. O souvenir oculto de um momento decisivo da existência, que procede por flashes, rupturas, descontinuidades, disjunções.

Ora, em Cildo, esta “cena primitiva”, revivida e recriada em dezenas de trabalhos, é aquela dupla visão da casa e do bar. O canto e a sombra.

c) Em desenho de 1967, um homem carrega um quadro em numa sala vazia, definidos um dos cantos e o piso, com seu rodapé. O quadro – uma paisagem – aparece depois, sozinho, dentro de um retângulo traçado a lápis. E outra vez – agora frontal, cortado uma paisagem com gaivotas – sobre a parede por uma diagonal que, após dividi-lo em dois planos temporais, alcança a figura que se encontra diante dele, desfazendo parte da moldura que se projeta sobre a parede e o piso, como uma sombra. junto à parede, um sofá, no qual se encontra um homem. Objeto e sujeito se fundem no amarelo da parede ou no preto do chão. Noutro desenho, o piso se eleva à altura da cama e o verde da parede começa a se dissolver no rodapé como um “camembert daliniano” (o relógio

que se derrete na tela *Persistência da Memória*, 1931). Este não é o único desvio “surrealizante” nesse conjunto de trabalhos que precedem os *Espaços Virtuais: Cantos*. Como a flor e a maçã que crescem nos interiores magritianos (*The Tomb of the Wrestlers*, 1960, e *The Listening Chamber*, 1953), o azul da casa invade a sala, inunda o chão, sobe pela parede e cobre parte do armário, a caminho novamente do exterior. Desvanece a linha divisória entre o dentro e o fora.

d) A casa é, sozinha, toda uma história universal da arte. Da pintura flamenga dos séculos XVI e XVII à Arte Conceitual, passando pela Pop-Art e o Hiperrealismo, o tema tem sido abordado, exaustivamente, com diferentes enfoques, estando presente na obra de um grande número de artistas brasileiros. Bachelard sustenta que “nosso consciente está alojado. Nossa alma é uma morada. E ao lembrarmos das casas, dos quartos, aprendemos a morar em nós mesmos”. E acrescenta, “todo canto de casa, de um quarto, todo espaço reduzido onde nos encolhemos é, para a imaginação, uma solidão, isto é, o germe do quarto, o germe da casa”.

e) A casa de sua avó, em Campinas, era circundada por um denso cerrado. Um dia, num fim de tarde, Cildo, ainda menino, observava, intrigado e um pouco assustado, um andarilho vestido pobremente, que perambulava por perto. Chegada a noite, viu o forasteiro adentrar a vegetação. Ficou então a imaginar o que estaria fazendo lá. Na manhã seguinte, tomado de coragem, decidiu procurá-lo. Ele já havia partido. Mas surpreso encontrou, ao lado do que restara de uma pequena fogueira, uma miniatura de casa, construída com gravetos. “Uma casa perfeita” – conta – “com janelas e portas que se abriam. Naquele momento, eu percebi que todos temos possibilidade de fazer coisas e deixá-las para os outros. Esta descoberta foi decisiva para o caminho que iria seguir em minha vida”. O caminho da arte. A arte encarada como doação. Antes mesmo de se tornar um artista, Cildo pare-

cia estar fatalizado a abordar o tema da casa, como se viu ainda recentemente, em 2003, na Bienal de Istambul, onde apresentou o projeto *Homeless Home*.

f) Na sua fase de maior produção desenhística, 1966-1967, em meio ao tumulto de imagens, há sempre um pequeno vazio, uma clareira, onde ele implanta a casa, pequena e modesta. Uma semana depois do nascimento de seu segundo filho, em 1991, Cildo o retratou, em dois desenhos preciosos. Traços faíscam o berço do recém-nascido, iluminando o rosto de Orson, que dorme. Noutro desenho, de 1995, o mesmo faiscado de traços curtos envolve com uma aura luminosa a casinha simples, pouco mais que uma choupana, a porta da frente aberta, convidativa. O mesmo tratamento gráfico revela o que há de comum significado nas duas imagens: a epifania da vida e da arte, da vida como doação, e da arte como uma resposta luminosa – gratuidade essencial. Ainda Bachelard, que cito de memória: diferentemente do que afirmam os metafísicos apressados, o homem antes de ser lançado no mundo é acolhido no berço da casa. Eis por que, para conhecer o mundo, para fazer deste uma nova morada, será preciso, antes, dissecar, desmontar, desconstruir e, por vezes, até mesmo destruir a casa.

Ao expor os três primeiros Cantos, realizados com madeira pintada e tacos, no Salão da Bússola, em 1969, Cildo deu-lhes o nome de *Nowhere is My Home* (Nenhum lugar é minha casa). Título que permite, com um simples deslocamento de uma letra, duas outras leituras, “No, where is my home?” (Não, onde está minha casa?) e “Now, here is my home” (Agora, aqui é minha casa), sem se deslocar do tema. Qualquer canto, qualquer esquina, qualquer linha que defina virtualmente o espaço é uma casa. O mundo é a morada do artista.

g) Os cerca de oitenta desenhos em papel milimetrado que constituem as séries *Espaços Virtuais: Cantos, Volumes Virtuais e Ocupa-*

ções podem ser vistos, no conjunto da obra de Cildo Meireles, como um interlúdio construtivo. Ele abre caminho para a realização de obras tridimensionais, que são a marca mais visível e prestigiada de sua criação plástica, encerrando bruscamente a primeira fase de sua obra, essencialmente gráfica e marcadamente expressionista, desenvolvida quase toda ela em Brasília.

h) Mas esse interregno construtivo coincide também com uma crise que se estendeu por quase um lustro. Cildo já começara a produzir a versão em tamanho natural de três de seus *Espaços Virtuais: Cantos*, quando, em maio e junho de 1968, realiza dois desenhos que mostram uma parada de ônibus numa esquina e um cruzamento. Em maio, explode a rebelião operário-estudantil nas ruas de Paris e, no Brasil, realiza-se a passeata dos cem mil, contra a ditadura militar. A tese da imaginação no poder empolga os franceses, que reacendem o movimento em junho. A crise política se agrava no Brasil. Os acontecimentos políticos e sociais atropelam toda a sociedade brasileira, inclusive Cildo, então preocupado com questões de ordem mais abstratas e formalistas, esteticamente auto-referentes. Pressionado pelos acontecimentos, começa a formular o conceito de *Inserções em Circuitos Ideológicos*, que é antes de tudo uma forma de ação, que se aproxima muito do que à época chamei de contra-arte ou guerrilha artística. Coincidência ou não, naquele exato momento vivia sua própria encruzilhada, cada uma das quatro esquinas ocupadas por questões divergentes: a questão política (a ditadura militar), a questão formalista (espaços virtuais etc.), a questão do desenho (parar ou continuar) e a questão da sobrevivência e profissionalização do artista. Sobre esta última questão, anotou num caderno de projetos, como epígrafe, esta máxima de Massimo Gorki: “A poesia, como a arte em geral, perde seu fogo sagrado ao se transformar em profissão”.

Percebe, então, que o canto da casa e a esquina da rua são o avesso um do outro. O canto, no interior da casa, é o lugar do

refúgio e da solidão, um espaço protegido pela imobilidade e pelo abandono. A esquina, ao contrário, é o lugar da ação, do conflito e do imprevisto. A esquina é o fora do dentro, o exterior do canto. O canto é o dentro do fora, o interior da esquina. Concluiu que não existem verdades definitivas: “você não tem que ser isto ou aquilo. Pode ser as duas coisas”, realizando trabalhos radicalmente diferentes, sem se negar. Em 1971, viaja para Nova York, onde permanecerá por dois anos.

9

Ao retornar ao Brasil, em 1973, retoma o desenho. Apolítica cede espaço à beleza. Desde 1964, muita gente se viu obrigada a se deixar fotografar de frente e perfil e a sujar seus dedos com tinta preta. Mais uma vez, Cildo surpreende revertendo o significado de uma prática comum, realizando desenhos nos quais os materiais e instrumentos tradicionais são substituídos por suas impressões digitais. São desenhos elegantes, executados com requintes técnicos e cromáticos sobre papéis nobres, de qualidade superior. O poder encantatório da série desloca para um segundo plano a interpretação sobre a origem e o significado das imagens criadas. Mas não custa levantar algumas hipóteses. Uma delas é sobre a origem felina da série, que definiria as digitais como pegadas deixadas pelo animal em seu trânsito pela savana. Pegadas que vão cobrir a natureza com uma capa de sensualidade. Os reinos vegetal e animal se fundem, erotizando a paisagem. A outra seria um processo de sobreposição reticular de estruturas geométricas (como os “Cantos” de seus “Espaços Virtuais” ou o formato do vídeo televisivo). Enfim, tratando suas digitais ora como retículas, que encobrem límpidas estruturas lineares e geométricas, ora como pegadas animais, algumas das quais somente podem ser vistas com ajuda de uma lupa, Cildo joga, brinca, encanta.

O triênio 1973-1975 foi essencialmente experimental, permitindo-lhe passar de um extremo a outro do espectro plástico sem nenhum pudor. Como se quisesse provar, com seus trabalhos, que o artista não precisa se fechar, dogmaticamente, numa única posição. Seguir uma única vertente. É assim que passa do Informalismo, que esconde as pegadas animais, à geometrização da natureza, que até pouco antes estava carregada de erotismo. Ou passar, sem intervalos, da cor que se desmancha em ondulações coloridas à cor cristalográfica, da pincelada redonda ao tracejado magro, do macro ao micro, da luminosidade da natureza ao negrume dos porões, do prazer à dor, da beleza ao horror.

O vendedor, no balcão de seu armazém, sorri com todos os dentes para um cliente apenas silhuetado. Na prateleira, embalagens de Gilete Azul, pacotes de emplastro, caixas de fósforos, uma estampa de perfume ou sabonete e um saco de papel usado nos antigos armazéns. Sobre o balcão, uma bala embrulhada em papel fantasia. Essa colagem de 1976 sintetiza vários temas desenvolvidos por Cildo, a partir de 1973, antecipando trabalhos tridimensionais (Objetos e Instalações) nos quais emprega esses mesmos produtos. Em seus constantes deslocamentos geográficos, desde menino, Cildo pode conhecer o Brasil profundo, arcaico, o Brasil indígena, rural ou suburbano vivenciando hábitos, costumes e aspectos diversos de sua cultura popular, que é em grande parte oral: culinária, medicina, profissões, jogos, mitos ou lendas.

Em 1975, ano em que morou ou passou temporadas em Pedra de Guaratiba, no Rio de Janeiro, e em Alcântara, no Maranhão (onde nasceram os seus *Casos de Sacos*), realizou cerca de uma dezena de colagens, nas quais empregou o Emplastro Sabiá, o produto do laboratório Johnson & Johnson mais vendido no Brasil. Era considerado pelo povão uma verdadeira panacéia, servindo para curar quase tudo. Daí o título dos trabalhos, *Espinhele Caída*, designação popular de qualquer dor na região do esterno, produzida por fadiga ou doença. Mais uma vez usou como suporte o papel milimetrado, entre outras razões, porque sua largura era a mesma do emplastro, mantido na parte inferior do desenho. Na parte superior, aparecem diversas metades de lâminas de barbear, e fragmentos de figuras masculinas e femininas que ilustram

a embalagem do produto, assim como a imagem do pássaro, sempre funcionando como contraponto entre irônico e perverso para as bandagens cruzadas sobrepostas ao emplastro. Um lustro depois, ainda usaria aquelas imagens masculinas e femininas do emplastro para narrar as trocas amorosas entre três parceiros, tendo a separá-los, no delicado *vaudeville*, transparentes cortinas de gaze.

10

As bocas escancaradas aparecem por volta de 1973-1974, em espaços extremamente confinados, nos quais se desenrolam rituais macabros e mórbidos. Ou mesmo em algum desenho dos anos 1960, mas sem destaque e sem a semântica predominante na década de 1970. É mais o grito, que vem da alma, que a dor física. Num desenho de 1973, tanto as figuras quanto o ambiente se encontram mergulhados na escuridão. A luz está toda ela concentrada na arcada dentária de um dos figurantes, criando um contraste assustador. À medida que esses ritos de violência vão se tornando uma espécie de prática corriqueira e quase consensual entre os detentores do poder, o espaço em que se realizam vai ficando mais claro e arejado, porém não menos violento. E as figuras antes vestidas com traços negros, se mostram ostensivamente coloridas, desde o carmim dos lábios até os vermelhos que se mesclam com amarelos na pele nua dos corpos. Negra é a mordada.

Ainda como herança da arte africana, Cildo seleciona ou isola áreas ou partes do corpo humano (boca, olhos, ossos), assim como certos atributos visuais das figuras ou personagens criadas (chapéu, sapato preto, óculos escuros, capacete militar) para melhor afirmar seu potencial simbólico ou sua dimensão crítica. Aspectos que são reforçados quando relaciona duas ou mais dessas imagens-símbolos: boca-osso-gravata, boca-bota-óculos escuros, boca-óculos escuros-capacete militar etc. A boca e seu complemento, a arcada dentária, são simultaneamente escárnio e dor, esgar e prazer, fome e violência, poder e verborragia política. Amarrado à cadeira, amordaçado, chutado,

enforcado, o corpo se reduz a monte de carne e ossos. Mas ainda assim, em silêncio, o corpo fala, repisa o falado, até ser ouvido por toda a sociedade. Assassinaram o Vlado. Assassinaram o Vlado.

Vladimir Herzog, diretor do Departamento de Jornalismo da TV Cultura de São Paulo, jornalista, ex-redator da revista *Visão* e da BBC de Londres, 38 anos, preso quando se apresentou para depor no DOI-CODI, na manhã de sábado, 25 de outubro de 1975, foi torturado até morrer no meio da tarde do mesmo dia. Segundo nota do Exército, enforcou-se com o cinto do macacão usado pelos presos, amarrado na primeira barra da grade de sua cela. Ninguém acreditou. Foi o 38º suicida desde o golpe militar de 1964, o 18º por enforcamento. A reação ao assassinato de Herzog, que mobilizou a Igreja, setores do governo, jornalistas, universitários e artistas, “deu início a um movimento que ultrapassou a linha a partir do qual o medo reprime a revolta”, escreveu Elio Gaspari em *A Ditadura Encurralada* (2004). Reação que acabou por provocar a demissão do comandante do II Exército, sediado em São Paulo, e, finalmente, depois da morte, por tortura, do metalúrgico Manoel Fiel Filho, 51 anos, em 16 de janeiro de 1976, no mesmo DOI-CODI, a demissão do General Sylvio Frota, em 12 de outubro de 1977.

Diversos artistas homenagearam Herzog, entre eles Cildo Meireles e Antonio Henrique Amaral, este com quatro telas de grandes proporções, a que deu o título de *A Morte no Sábado*. Na primeira delas emerge, dramaticamente, o troféu da repressão: garfos erguem o corpo com as vísceras expostas. Cildo, que não se esqueceu de homenagear, também, Fiel Filho, realizou vários desenhos a pastel e lápis de cor e um trabalho da série *Projeto Cédula*, que integra as *Inserções em Circuitos Ideológicos*, carimbando, no verso de notas de um cruzeiro, a pergunta: “Quem matou Herzog?”, devolvendo-as, em seguida, à circulação.

Os dois artistas evitaram mostrar, realisticamente, a imagem do próprio Vlado, para se manterem coerentes com as características gerais de seu trabalho. Cildo vai mais longe ainda ao chamar a atenção para o torturador, vestindo-o com gravata borboleta óculos escuros, *shorts* elegantes e de cores suaves. Apenas o peito está descoberto, permitindo a Cildo exercitar, com seu virtuosismo técnico, matérias, texturas e

tonalidades requintadas, não isentas de sensualidade. Mas observando bem, vamos encontrar gravada no torso do galã a estrela do xerife e, presas ao cinto, giletes partidas ao meio. Tudo isso para sugerir que o torturador pode ser, na verdade, um bem-nascido, um empresário caixa-alta, um elegante frequentador de colunas sociais, marido e pai de família exemplar.

11

Tendo morado no ano de 1977 em Planaltina, DF, Cildo fez diferentes abordagens de Brasília. E como tem sido uma constante na construção de sua obra, trabalhando situações divergentes e não convergentes. Ordem e desordem, construção e crise, cálculo e emoção, poder e contestação. Num dos extremos: urbanismo, arquitetura, geometria, retas, curvas precisas, postes, hidrantes, viadutos, traves. E também vazios, distâncias: o excesso de espaço que aprisiona tanto quanto sua carência. Fantasmática e metafísica da cidade. Tendo como base fotos feitas por Luiz Alphonsus, em 1965, Cildo recria a geometria da cidade, revelando ângulos e perspectivas surpreendentes ou arrancando de seu anonimato o hidrante e outros equipamentos urbanos. Numa cidade sem esquinas, reinventa seus *Cantos (Espaços Virtuais)*. Elege como logotipo de Brasília o poste de luz – uma estrutura que se ergue magra, enxuta e limpa, sem caneluras ou torções decorativas, para somente se encurvar, solene, naquele ponto ótimo que lhe permite abranger, como numa mandala luminosa, o máximo de espaço. E de vazio. Cildo transformou o poste de luz em um “modulor” espacial, com ele medindo não apenas as distâncias, alturas, as luzes e as sombras, mas também o céu, a noite, e nos seus desenhos, demarcando, sutilmente, densidades cromáticas, passagens de planos. O poste de luz está para ele como os silos para os “precisionistas” norte-americanos da década de 1920 (Sheeler, Demuth etc.). Nesse primeiro bloco de desenhos, não há viva alma. A imagem do aviãozinho de papel que vulteia sobre o campo de futebol é a única que sugere uma presença humana.

No outro extremo, encontram-se os moradores da cidade: candangos, funcionários públicos, políticos, empresários, novos-ricos. Como me disse Cildo na entrevista estampada neste catálogo, candango não é geométrico. E acrescenta: “uma cidade não é sua arquitetura ou as pessoas que a habitam. É um conjunto de situações. Uma alma. Mas quando fecho os olhos eu vejo mais rostos que paisagem”. Na fila, à espera do ônibus, homens assustados. Dentro do ônibus, apinhado de gente, famélicos, como aqueles das imagens de Biafra, registradas em nossa memória, Bocas abertas, olhos esbugalhados, ossos à vista.

Sobre a mesa o prato vazio: apenas pão e ossos. Seria esta a face obscura da cidade, a Brasília das sombras? Na Brasília das luzes e dos poderosos a festa continua: piscinas, charutos, óculos escuros, mulheres, bebidas, obras de arte e, bem visível, no chão, a mala cheia do lobista.

12

Nos desenhos do primeiro bloco, a frieza geométrica de Brasília é largamente compensada pela matéria extremamente sensual, que cobre a superfície do papel com áreas compactas de azuis e vermelhos contrastantes. Usando magistralmente o pastel oleoso, Cildo faz com que o grafismo vibre intensa e calorosamente. Um ótimo exemplo do que chamou de “momentos cromáticos”. O desenho “pictórico”, que é antes de tudo cor.

Quase sem interrupção esse “momento cromático” continua com a pequena, mas magnífica série de desenhos que tem, como ponto de partida, a caixa de fósforos. Digo quase sem interrupção, porque esses desenhos foram realizados, em 1979, logo após a instalação-relâmpago *O Sermão da Montanha – Fiat Lux*, na qual Cildo usa caixas de fósforos (cheias), espelhos legendados com versículos bíblicos e atores profissionais para criar uma metáfora do medo e da repressão, isto é, a expectativa de graves acontecimentos. Bastaria alguém riscar um fósforo para que tudo fosse pelos ares, ameaçando o próprio edifício onde se

localizava a galeria de arte. O perigo era representado pela quantidade – 126 mil caixas de fósforos – porque, sozinha, a caixa de fósforos é um objeto banal e corriqueiro, de tal maneira integrado ao nosso cotidiano, que nem o percebemos mais. E foi esse objeto isolado, insignificante e desprovido de potencial evocativo ou simbólico, que Cildo tomou como referência para exercitar a forma, a cor e a matéria. O resultado é sensacional. A pobre caixa de fósforos vista sob vários ângulos – verticais, horizontais e diagonais – lateral e frontalmente, aberta ou fechada, emerge monumental e solene, com sua tonalidade magenta e surdos marrons em paralelo com negros silenciosos. Ou ainda aquele emaranhado de azuis de Brasília – um céu riscado a fósforo.

13

A partir da segunda metade dos anos 1970 e ao longo da década de 1980, a produção desenhística de Cildo Meireles vai se caracterizar por uma grande dispersão. O campo tridimensional domina sua produção, sobrando-lhe pouco tempo para desenhar. E mais grave ainda, falta-lhe espaço para desenhar. Conheço Cildo Meireles desde que chegou ao Rio de Janeiro, em 1967. Creio ter frequentado todos os seus ateliês cariocas. o penúltimo, na rua Alice, em Laranjeiras, ficava próximo de minha casa. Falar em ateliê, ali, é faltar com a verdade. Rapidamente se transformou em depósito de suas obras tridimensionais, acondicionadas em caixotes de madeira empilhados até o teto, e, também, em arquivo, com caixas cartonadas nas quais guardava cadernos de estudos e projetos, blocos de desenhos, recortes, catálogos etc. Sobre a mesa, em desordem, correspondência, convites, contas para pagar, pedaços de papel com anotações diversas. Uma zorra. O máximo que conseguiu em matéria de conforto, foi espaço para uma pequena rede. Para o visitante, um banco de madeira ou o degrau da escada que liga o piso à porta de entrada.

Absorvido pelo campo tridimensional e sem um espaço adequado para trabalhar sobre o papel, era natural que sua produção de desenhos

refluísse, especialmente no que se refere a conjuntos fechados, girando em torno de um tema ou conceito, ou séries extensas, de realização demorada. Mas esta é apenas parte da explicação. Autodidata, atraído por tantas questões diferentes, atento e inteligente, a dispersão em Cildo sempre foi uma coisa natural, que, no entanto, ganha, no desenho, um sentido, até mesmo como uma espécie de laboratório informal visando à realização de obras futuras, às quais se refere, às vezes, como não-desenho. E, *last but not least*, o ecletismo é, desde os anos 80, a principal característica da arte contemporânea. A arte se abre “ao prazer de suas próprias pulsões, de uma existência caracterizada por mil possibilidades, da figura à imagem abstrata, da fulguração de idéias à doce espessura da matéria. Perde assim seu lado noturno e problemático, de interrogação pura, em favor de urna solaridade visual”.

Ainda as bocas. Falsos retratos ou retratos improváveis. Trânsito contínuo entre resíduos expressionistas e desvios surrealizantes. Mutilações e aleijões: homem-bicicleta, homem-só-perna-comsapato-preto, cabeça-de-adulto-amarrado-em-um-hidrante-napraia, bebê-gigante-vendo-televisão-na-areia, mutilado com guarda-chuva, aleijado em carrinho de mão. Grupos em diferentes situações ou espaços: em casa, na praia, no bar, assaltando um banco, no palco, cantando. Cenas de rua, prosaicas, cotidianas: homem com gaiola de passarinho, homem correndo, o jornalista e sua banca de jornal, praia com banhistas e vendedor-de-sorvete-com-sua-carrocinha. Boxeadores no ringue, visitantes na exposição, mulheres tagarelando. Puro prazer de desenhar, sem compromissos com conceitos, estilos, técnicas, suportes, enfim, com sua própria obra. Desenhos livres, soltos, felizes. Desenhos feitos com duas mãos.

Os temas vão e voltam. A releitura, em 1984, de um desenho feito aos 15 anos, ambos presentes nesta mostra. A releitura do *Las Meninas*, de Velásquez, no qual se inclui uma gravura de Goeldi. Releitura de Goya. O homem do chapéu preto e óculos escuros, mas com apenas um braço, fusão de sujeito e objeto: chapéu, gravata borboleta, perna com sapato preto e cadeira de palhinha, a lembrar o argentino Guillermo Roux.

Um grupo maior de figuras, isoladas ou formando duos ou trios, em diversas situações e locais, destaca-se em meio à dispersão. Construídas com pinceladas fortes, largas e faustosas, de um vermelho agressivo, fazendo saltar o branco dos dentes e dos olhos, e pequenas interferências amarelas.

14

Somente na metade dos anos 90 Cildo Meireles conseguiu montar um ateliê projetado por ele. Amplo, pé-direito alto e bem iluminado, está localizado numa simpática travessa no bairro de Botafogo. Apesar de mais organizado, especialmente no que se refere ao arquivo, ainda se ressentia de um espaço para desenhar. E já dá sinais de entulhamento. Mas o principal problema de Cildo, hoje, é como cumprir sua agenda internacional – bienais, mostras antológicas e temáticas em museus espalhados pelos cinco continentes –, além de individuais’ retrospectivas, lá fora e aqui.

Como consequência, realiza seus desenhos nos intervalos das exposições, durante as viagens, boa parte deles nos hotéis, aeroportos e até nos aviões. Quase sempre em pequenos blocos, nos quais emprega grafite, lápis de cor, nanquim, aquarela e a sanguínea, que ainda não experimentara. Às vezes combinando um ou dois materiais. São, portanto, rigorosamente, desenhos de viagens, mas que nada têm a ver com as aquarelas e desenhos “costumbristas” ou documentais realizados pelos pintores viajantes de séculos passados, em terras do Novo Mundo. Desenhos de viagens porque foram realizados em Paris e Thiers, na França, em Madri, Istambul, na Turquia, e Santa Fé, nos Estados Unidos. O que pretende Cildo com esses desenhos? Nada. Ou quase nada. Nenhum conceito, nenhum questionamento, mensagem ou conteúdo explícito. Talvez seu único propósito seja manter a mão ativa, treinada, virtuosa e a mente livre e descansada. Mas curiosamente, apesar da diversidade geográfica, da pouca disponibilidade de tempo e até das condições precárias em que foram realizados, esses desenhos de



viagem (1990-2005) revelam uma surpreendente unidade. Com efeito, o que há de comum, na maior parte desses desenhos de viagem, é seu caráter nuvioso, evaporativo, evanescente. Nas aquarelas coloridas realizadas em Paris (1990), especialmente aquelas em que a cor vem associada à linha negra do grafite, ainda há um resíduo de solidez, o

traço emoldurando áreas vazias, ativando o branco do papel ou insinuando objetos e máquinas (quase sempre barcos), e mesmo figuras humanas. Às vezes, o barco parece imobilizado no azul claro do mar. Uma leve tensão perpassa a imagem. Outras vezes, o barco está longe do mar, mas parece açoitado pelo vento e quase se desmancha em formas abstratas. Ou não há mais barco e o verde do mar parece levar num tufo de nuvens. Nas aguadas mais recentes – Madri, Istambul, Santa Fé – nas quais apenas insinua grupos de figuras, em espaços vagamente definidos – cantos? esquinas? – esse caráter gaseiforme e volátil das imagens se acentua mais ainda. Não fora umas poucas linhas, criando um invólucro momentâneo para as manchas, e essas imagens já teriam se desfeito, desmaterializando-se em vapores, odores, deixando apenas no papel uma sensação de calor ou frio.

Se incluirmos entre os desenhos de viagem os que realizou em 1999, em Búzios, então teremos um pequeno diferencial. São desenhos pequenos e quase sempre velozes, nos quais explora as diversas possibilidades de figurar o rosto humano. Quase um mostruário de estilos, materiais e técnicas. Oscilam entre a mancha, pouca, quase nenhuma, e a linha. Vez por outra caminham juntas, dialogam ou apenas se superpõem. Na linha vamos de um extremo ao outro, a simplificação próxima da máscara africana e aquela do teatro japonês tradicional (Nô, Kabuki) e até da escultura das cidades. “Poucas linhas, arte universal”, li em algum lugar. No outro extremo, o tumulto, o excesso, a retórica gestual, tangenciando o Expressionismo e o Informalismo. Linhas divergentes ou conflitantes, em descenso e um tanto pesadas, arredondando o queixo e trazendo a boca para a frente. Ou, ao contrário, ascendendo como setas que alongam e reafirmam a simetria do rosto. Linhas, enfim, que se enroscam num emaranhado que esconde a face de alguém que é ainda puro desenho. A linha se deixa levar, séria, sisuda, brincalhona, irônica, ensimesmada, sonâmbula, abatida, agitada, crítica, voraz ou mordaz, mas raramente busca se organizar para alcançar a condição de retrato. Aquela testa “de amolar machado”, como diziam na minha infância, é a que mais se aproxima do retrato do poeta. A mancha, associada à linha, favorece o retrato, ou melhor, um certo tipo de retrato

– introspectivo. A linha, sozinha, acaba por se libertar de um possível modelo – que pode ser apenas uma foto de jornal. A mancha, ao contrário, sedimenta. Traz o rosto para dentro do ser.

15

Cildo Meireles nunca teve conflitos com o desenho, é o que ele afirma em sua entrevista. Tratou-o ao mesmo tempo como atividade-meio (anotação, registro, esboço, croquis, estudos para obras futuras, tridimensionais, ilustrações etc.) e como atividade-fim, isto é, o desenho que se basta como obra, estimulando o pensar e o sentir. Na verdade, nele, a fronteira entre as duas atividades torna-se muitas vezes imprecisa ou mesmo inexistente.

O fato de se colocarem como croquis ou mesmo na condição de desenho técnico e descritivo, destinado a orientar a montagem de suas Instalações, não lhes retira o poder de sedução e encantamento. Servem como exemplos o precioso desenho que descreve em texto, imagem e projeção volumétrica, o segmento *Eureka* (1970) da instalação *Eureka/Blindhotland* (1975), essa jóia de ateliê que é o minúsculo caderno reunindo os desenhos coloridos que antecedem ou preparam os *Espaços Virtuais: Cantos*, de 1967, os desenhos técnicos para as Instalações *Através* (1983- 1989), e *Occasion*, (1974-2004) e os desenhos sobre papel milimetrado, na capa e na folha de abertura do catálogo da mostra *Ku kka/Ka kka* (1999). Nos desenhos citados, já podemos antecipar e experimentar grande parte do caráter e do significado das obras: a noção de espaço cego, em *Eureka*, o barroquismo e a complexidade de *Através*, os jogos óticos e o minimalismo de *Occasion* e as metáforas odoríficas de *Ku kka/Ka kka*.

Inversamente, em diversos desenhos-obras encontramos arquétipos imagísticos de trabalhos futuros, tridimensionais, o que de certa forma os caracteriza como croquis. As partes II e III do *Desvio para o Vermelho*, cuja primeira montagem ocorreu em 1984, já se encontram esboçadas em diversos desenhos de 1967. A tinta que, na Instalação, sai



de uma pequena garrafa, formando, contraditoriamente, uma grande mancha no chão, foi sucessivamente branca, amarela, azul e negra antes de consolidar-se em vermelho. A pia inclinada, de cuja torneira jorra um líquido vermelho, também já se encontra em dois desenhos, um bem simples, em preto e branco, outro em cores, a pia no topo de uma mancha verde. Neste, a porta, ao lado da pia, abrindo-se para um espaço mergulhado no negro é, também, uma antecipação do ambiente perturbador que encerra o percurso de *Desvio para o Vermelho*. A imagem de um homem solitário, todo mergulhado dentro de si, numa paisagem ampla, de linhas ondulantes, em desenho de 1967, antecipa a foto e o desenho do doente mental que fez de um canto sua trágica morada, a



ponto de escavar, com a própria cabeça, o vazio de sua própria existência. Foto reproduzida em dois trabalhos, a nota de *Zero Cruzeiro* (1974) e a capa do disco *Sal sem Carne* (1975).

De uma beleza irretocável, apesar de tratar de uma tragédia histórica, o genocídio de índios guaranis nas missões jesuíticas no Sul do continente, *Missão/Missões (Como Construir Catedrais)* (1987), obra-prima de Cildo Meireles, surpreendeu, também, pelos materiais inusitados com que foi realizada: moedas, hóstias e ossos. Revendo, agora, os desenhos que realizou de final da década, que caracterizam o momento mais expressionista de sua obra, me dou conta de que o osso, em sua nudez destaca-se, como que radiografado, no corpo da maio-

ria das figuras humanas projetadas. Como se o artista começasse ali, naquele momento, a recolher e juntar os ossos de sua futura Instalação.

Já comentei, quilômetros atrás, um desenho-colagem, datado de 1976, no qual aparecem quatro objetos-temas recorrentes na obra de Cildo Meireles: giletes, caixas de fósforos, emplastos e sacos de papel como aqueles dos antigos armazéns. Dividida em duas partes, como fazem os barbeiros, ou fragmentada em dezenas de pedaços, a gilete “decora” o cinto do torturador em dois dos cinco desenhos com que Cildo homenageia Wladimir Herzog. Aparece ao lado do emplastro, na série *Espinhela Caída*, de 1975. O emplastro, por sua vez, vai se juntar à bandagem e à gaze em outras colagens. O saco de papel pardo, tão pobre e tão arcaico, presente em alguns trabalhos isolados, ganha destaque absoluto no anagrama visual *Casos de Sacos* (1976).

Giletes, sacos de papel, caixas de fósforos e diversos outros abjetos transformados em materiais de arte, foram empregados por Cildo Meireles para desenvolver uma das estratégias de seu processo criador. Trata-se do seguinte: apropriando-se de objetos comuns que habitam nosso cotidiano, ele neutraliza por oposição, adição, acumulação, mudança de escalas e outros recursos, as suas funções pragmáticas originais, tornando-os disfuncionais, inúteis. Na sequência de *Rodos* (1978), a inversão nas quantidades de madeira e borracha e nas dimensões de seus componentes inviabiliza o seu uso. Ao formar um bloco metálico único, colando quatrocentas giletes, Cildo anula totalmente sua capacidade de corte.

Outra estratégia é relacionar esses e outros objetos prosaicos e banais a princípios ou regras matemáticas, geométricas, físicas etc. Quantidades, medidas, distâncias, peso, formas, valores: um milhão de alfinetes e de paletas para colarinho, 500 mil números de plástico, 600 mil moedas, 126 mil caixas de fósforos, seis mil metros de carpinteiro, dois mil ossos, mil relógios, oitocentas hóstias, duzentas bolas de borracha, cem notas de um cruzeiro, quilômetros de fios estendidos no litoral fluminense, não sei quantos vasos de flores e de urinóis com bolos fecais, quantos objetos de cor vermelha etc. Mas o objetivo de Cildo não é criar um impacto visual pela quantidade, mas usar esse

fator quantitativo para alterar funções, criar novas metáforas, reverter significados, acentuar paradoxos, especular sobre o tempo e o espaço, sobre a História e a própria arte.

Na longa história do desenho, o papel foi quase sempre considerado mero suporte da representação, campo neutro. Impassível e imutável, nunca se abrindo em intimidades. Para dar ao desenho o *status* de arte maior, superando formalismos e preconceitos, o desenhista precisou violentar a superfície imaculada do papel, fazendo incisões e ranhuras, sujando-a, amarrotando-a, dobrando-a. Em outras palavras, precisou ativar e fazer vibrar o suporte papel, transformando-o em algo vivo, capaz de responder às provocações criativas do artista. Cildo fez coisas parecidas, mas não de forma programática. Cortou, perfurou, queimou e rasgou o papel e mesmo desenhos já concluídos, a seguir juntando as partes rasgadas, usou o avesso e o direito da folha, colour e agregou ao desenho objetos e materiais inusitados, elevando-os à condição híbrida de relevos, e como tal ainda presos à parede.

Mas o salto semântico aconteceu quando decidiu considerar o papel também como matéria-prima, desfazendo a fronteira entre o desenho e a escultura. Isso ocorreu em 1976, em pelo menos quatro trabalhos. *Casos de Sacos*, já comentado, *Pastel de Pastéis* (objeto de papel, com a forma de um pastel, contendo em seu interior, amarrotados, desenhos feitos com bastão de pastel), *Conhecer pode ser Destruir* e *A Diferença entre o Círculo e a Esfera é o Peso*. Para desenvolver a tese contida no título desse último trabalho, Cildo primeiro amassou uma folha de papel Fabriano, formando uma esfera, envolvida em cola líquida para manter-se consistente. A seguir desenhou em outra folha o volume da escultura de papel. Ao amassar essa segunda folha, ele demonstra que a “realidade menos representação da realidade é igual ao peso”.

Muitos psicólogos e educadores já concluíram que a criança aprende destruindo, ou que precisa desmontar, peça por peça, o brinquedo, objeto de seu desejo, para conhecer o mecanismo interno que o faz funcionar. Sem isto, jamais se tornará íntima de seu brinquedo. Em *Conhecer pode ser Destruir*, Cildo joga um pouco com essa idéia, que não

é, porém, a única que subjaz no trabalho. Trata-se, mais uma vez, de uma folha de papel Fabriano, contendo, supostamente, textos manuscritos do artista. A folha é em seguida dobrada várias vezes e suas extremidades fechadas com cadeado, cuja chave encontra-se presa nele. Assim, para desvendar o conteúdo secreto do trabalho – simbolicamente, o “claro enigma” da obra de arte – seria preciso destruir esse “não-desenho”. O que dificilmente ocorrerá, pois não se trata de um objeto qualquer, mas de uma obra de arte, com valores sub-e-sobrejacentes.

O papel está na origem de *Através*, obra projetada em 1983 e instalada, pela primeira vez, em 1989, na Kanaal Art Foundation de Kortrijk, Bélgica. É uma de suas maiores instalações, ocupando uma área de 225m², cujo piso está coberto por quinze toneladas de vidro quebrado. No centro da Instalação encontra-se uma grande bola de papel celofane amassado de uns três metros de diâmetro, o que estabelece uma conexão com *A Diferença entre o Círculo e a Esfera é o Peso*, e com questões que estavam aflorando, naquele momento, em pesquisas científicas e industriais: a memória de materiais como papel, tecido, madeira etc. Lembra Cildo que *Através* nasceu do ato de amassar uma folha de papel celofane transparente: “uma tentativa de articular um gesto que fiz milhares de vezes em minha vida, amassar uma folha de papel”. O visitante que caminha sobre os cacos de vidros que ocupam toda a área da instalação potencializa o ruído dos papéis que se movimentam depois de amassados.

A diversidade de formas, materiais e objetos empregados, bem como a ausência de um estilo unificador, não prejudicam de forma alguma o conjunto da obra de Cildo Meireles. Há nela coerência – porém aberta, inteligente. Questões que aparecem em determinadas obras reaparecem em outras, criando um encadeamento de ideias, ou mais do que isso, um pensamento plástico-visual. Existem, entretanto, questões de forma e de conteúdo que são igualmente recorrentes em sua obra, permitindo agrupá-las em núcleos temáticos, independentemente das séries a que pertencem os trabalhos. Uma dessas questões é o dinheiro, que desempenha em sua obra diferentes funções: é matéria, é símbolo, é suporte. Em relação ao desenho, o dinheiro é



ao mesmo tempo suporte (desenhos sobre papel) e matéria-prima. O tema aparece pela primeira vez em *Árvore de Dinheiro*, de 1969, que se mantém como o trabalho emblemático da série. Trata-se de um maço de notas, dobradas e presas por um elástico, o volume colocado sobre uma base de madeira, sobre a qual encontra-se afixada uma papeleta contendo a seguinte informação técnica: “100 notas de um cruzeiro. Valor 10 mil cruzeiros”. Várias questões aparecem aí superpostas, todas centradas nas trocas simbólicas entre seus valores. O tempo não acrescentou nenhum outro valor ao cruzeiro, não fez dele nenhuma raridade digna de um colecionador de moedas. Contrariamente, enquanto objeto de arte, *Árvore de Dinheiro* só fez por valorizar-se, acompanhando a importância crescente da obra de Cildo e seu prestígio cada vez maior no circuito internacional de arte. Repete-se, assim, a história de *A Fonte*, o arquétipo do *readymade* criado por Marcel Duchamp.

Nas *Inserções em Circuitos Ideológicos*, Cildo emprega o dinheiro tanto como suporte para indagações políticas, aproveitando o meio circulante para repercutir a pergunta “Quem matou Herzog?” em notas de um cruzeiro, como para substituir, nas notas de *Zero Cruzeiro* (1974-1978), as efígies de nossos heróis oficiais por imagens de um louco e um cacique kraô, chamando a atenção para a existência, em nossa sociedade, de guetos sociais e culturais. Recoloca-se, assim, a questão anterior, estabelecendo-se uma relação significativa entre a desvalorização do cruzeiro num momento de inflação altíssima e a desvalorização, desde sempre, do índio e de um doente mental como cidadãos.

Não importa para onde nos leve a discussão sobre o que é e o que não é o desenho. Mas o que primeiro identificamos como o componente definidor do desenho é, sem dúvida, a linha. Depois a cor, depois isto, depois aquilo. Tudo cabe dentro do conceito amplo de desenho. E nesse alargamento de suas fronteiras, ele vai pouco a pouco se transformando, ou se confundindo com os demais meios de expressão plástica. Se Weissmann costuma definir suas esculturas como “desenho no espaço”, as Performances podem ser consideradas desenho no tempo. E no limite, a própria vida é desenho, como disse Cecília Meireles em sua *Canção Excêntrica*: “Ando à procura do espaço para o desenho da

vida”. E se o processo é efetivamente este que estou descrevendo, então, uma boa parte da produção tridimensional de Cildo Meireles pode e deve ser considerada desenho. Ou, no mínimo, uma extensão do conceito de desenho.

Na introdução à entrevista que realizei com Cildo, descrevi sucinatamente o que ele chamou de “Arte Física”. Uma tentativa de apreensão geográfica do Brasil, que acaba por ajudar a reescrever nosso espaço e nossa história. E nos trabalhos já realizados ou projetados a linha pode ser imaginária, virtual ou real. É real quando Cildo, em 1969, estende um fio por 30 quilômetros do litoral fluminense, recolhendo, em seguida, o que sobrou. Oscila entre o real e o imaginário, quando transplanta materiais diversos de um lado para outro de fronteiras internas do Brasil, na série *Mutações Geográficas*.

Um trabalho como *Pão de Metros* (1983) tangencia o conceito de “Arte Física”, mas dele se distancia quando privilegia mais a forma final, objetual, que a ação que deslança o processo. Trata-se de uma recriação do principal ícone natural do Rio de Janeiro, o Pão de Açúcar. Com fitas métricas amarelo-vermelhas e amarelo-azuis, uma cor para cada monte, Cildo recria respeitando a proporção na altura dos dois entes físicos, o morro da Urca e o Pão de Açúcar. Ligando os dois volumes, um rolo de cabo de aço – é linha – cuja metragem corresponde à do percurso do bondinho. Trabalho simples e direto, mas extremamente persuasivo, visualmente.

La Bruja (1979-1981) parece ser mais uma travessura da Maga Patalójjika, Bruxaria. Trata-se de uma vassoura, na qual as cerdas de piaçaba são substituídas por fios de algodão que se estendem por dois quilômetros, aproximadamente. A primeira apresentação ocorreu na XVI Bienal de São Paulo, onde os fios se estenderam pelos três andares do edifício. A última apresentação ocorreu em Hamburgo, na Alemanha. Se o caos é também uma estrutura, como gostava de lembrar Luís Felipe Noé, *La Bruja* seria uma tentativa de demonstrar isso. Ou, nas suas palavras, “a dispersão pode ser organizada”.

A linha – um segmento de reta – está na origem de *Malhas da Liberdade* (1976). Se em *La Bruja* a linha é extensiva e se expande caoti-

camente, como um feixe em desalinho, em *Malhas...* ela é, sistematicamente, bifurcante e circundante, crescendo de forma metódica, lógica, coerente. Porém, se naquela subjaz algum tipo de ordem e de controle, nesta o princípio matemático no qual se funda não impede que a grade de ferro seja atravessada por uma lâmina de vidro. Uma grade que não prende é mais um dos paradoxos que permeiam toda a obra de Cildo Meireles. Aliás, o título do trabalho joga justamente com a expressão “Malhas da Lei”. E mais: pelo menos teoricamente, a estrutura criada, se puxada por uma de suas pontas, vai retornar à reta que lhe deu origem. A primeira versão da obra, com corda de algodão, foi feita com a ajuda de um pescador de Alcântara em 1976. A versão em ferro e placa de vidro foi exposta na Bienal de Paris de 1977.



Calder conta em sua autobiografia que a ideia do móbile nasceu de uma visita que fizera, em 1930, ao ateliê de Mondrian. Nessa ocasião teria dito ao seu colega holandês que seria mais divertido fazer oscilar todos aqueles retângulos de sua pintura. Calvinista, com ar muito sério, Mondrian objetou: “Não é preciso. Eles já se movimentam muito rápido”. E, de fato, na interpretação do criador do Neoplasticismo, a reta não é senão a curva colocada em sua tensão máxima. Distendida, ela reencontra sua redondez original. E de fato, quando confrontamos os móveis de Calder com as construções neoplásticas de Mondrian, constatamos que em ambos há um equilíbrio assimétrico, um jogo de peso e contrapeso que faz com que retângulos e placas de metal se movimentem sem romper a estrutura. O móbile se sustenta numa linha reta, o invisível fio de prumo. Me lembrei desse diálogo a propósito de outro trabalho de Cildo, *Para ser Curvada com os Olhos* (1970), no qual aparecem dentro de uma caixa duas barras de ferro – duas linhas – do mesmo tamanho. Mas como uma delas está encurvada, gera um efeito que a faz parecer maior que a reta. A expectativa de Cildo é que um olhar insistente possa corrigir esse desvio ótico, encurvando a reta ou distendendo a curva. E, por tabela, provar que Calder e Mondrian se equivalem. E que tudo é desenho.

Referência bibliográfica:

1. Miller, H. *Trópico de Capricórnio*. Trad. Aydano Arruda. São Paulo: Ibrasa, 1964. p.140, 141, 151. Escolhi os trechos do texto em função das imagens criadas por Cildo Meireles, invertendo o que habitualmente faz o ilustrador.

ENTREVISTA: Cildo Maireles - algum desenho [1963-2005]

(CATÁLOGO DA EXPOSIÇÃO ALGUM DESENHO, MUSEU OSCAR NIEMEYER - CURITIBA/CCBB
RIO DE JANEIRO, 25 DE MARÇO DE 2005.)

Cildo Maireles é um sedutor. Coisa rara nos dias de hoje, tem o talento e o prazer de conversar. E, conversando, nos seduz por sua inteligência, pela pertinência e argúcia de seus comentários ou análises, não importam os temas ou o campo do conhecimento: arte, ciência, política ou futebol. Não é arrogante nem pedante como artista, mas não faz concessões demagógicas nem abre mão do rigor intelectual.

Nasceu no Rio de Janeiro em 1948. O pai, indigenista e funcionário do Serviço de Proteção aos Índios, integrou a equipe original do Marechal Rondon. O tio era sertanista. O filho deste, Apoena, (nome dado em homenagem a um cacique xavante) seguiu a mesma trilha. Menino, Cildo acompanhou os contínuos deslocamentos da família pelo vasto território brasileiro, participando, à distância, de expedições pioneiras visando a aproximação de tribos desconhecidas. Residiu ou passou temporadas em Belém do Pará, Roraima, Goiás, Brasília (1958-1967) e no Maranhão. Nessa vida andarilha, arisco e esperto, foi aprendendo as coisas mais de ver e ouvir do que nos bancos de escola. Fala do pai, cujo nome herdou, com enorme carinho e admiração. Muitos de seus trabalhos nasceram como lembranças de experiências vividas ao lado do pai, que amava os livros como um bibliômano. Dele ganhou seu primeiro livro de arte — sobre Goya.

Tudo isso — a educação informal, a vivência de extensões territoriais do Brasil e o contato precoce com a cultura indígena — explica a origem de certas escolhas iniciais na realização de seus trabalhos, algumas das quais se tornaram recorrentes, bem como seu interesse,

que persiste até hoje, pela cultura oral. Com efeito, já em 1969, realizaria diversos trabalhos, genericamente denominados de *Arte Física* (*Cordões/30 km de linha estendidos*) e *Mutações Geográficas* (*Fronteiras Rio/São Paulo*), que podem ser vistos como uma tentativa de apreensão geográfica do Brasil. Sua preocupação fundamental era trabalhar grandes distâncias e grandes dimensões, demarcando áreas e territórios e, logo a seguir, transformar, metaforicamente, a fase física do país. Proposta ainda aberta, pois entre os desdobramentos por ele imaginados, à época, estavam a delimitação de áreas políticas, religiosas, econômicas, ou ainda, aumentar ou diminuir pontos extremos do território brasileiro etc. Num caso e noutro, buscando a confluência entre geografia (espaço) e história (tempo).

Nosso currículo comum é já bastante extenso. Cildo participou de mais de uma dezena de exposições e eventos que venho organizando desde 1967, como, entre outros, *Do Corpo à Terra* (1970), *A Nova Crítica* (1970), *Depoimento de uma Geração* (1986), *Missões: 300 anos - A visão do Artista* (1989), I Bienal de Artes Visuais do Mercosul (1997). Jamais recusou um convite meu. Em 1999, preparando o roteiro para o filme *Gramática do Objeto* sobre sua obra, fui a Nova York para ver e filmar uma retrospectiva sua no New Museum of Contemporary Art. E também para entrevistá-lo. Durante cerca de uma semana conversamos menos sobre as obras, elas mesmas, e muito mais sobre nossas vidas e vivências. Às vezes, devo confessar, me desesperava, achando-me muito dispersivo. Queria explicações e Cildo me contava histórias. Cuspei a perceber que boa parte das explicações que eu buscava estava nas histórias que ele contava.

A realização da entrevista seguiu curso semelhante — com muitas histórias. Foi realizada em seu novo ateliê, em duas seções — dezembro de 2004 e janeiro de 2005.

Procurei, o tempo todo, me ater ao tema desta exposição — o desenho, que vem realizando desde 1963. Quanto às histórias, eu as guardei para mim. Temporariamente.

FM - O que é desenho para você?

CM - Seria preciso saber, antes, o que é o *enho*.’ O desenho talvez tenha alguma coisa a ver com sombra, com o lado sombrio do desenhador. Revela, pela sombra, o lado claro das coisas. Ou talvez tenha alguma coisa a ver com a vida interior do sujeito, com o significado mais profundo e íntimo das coisas. Desenhar é um processo muito rápido. Mais rápido que o desenho só a mente. Entre as muitas linguagens ou procedimentos, o desenho é o que revela o menor tempo entre o momento da revelação e sua formalização.

Para definir de outra forma o desenho, Cildo narra algo que lhe ocorreu em Paraty, em 1969;

CM - Um dia, pela manhã, ao abrir a porta da casa, senti uma vibração estranha no ar. Por puro instinto, olhando minha direita, fechei um “copo-de-leite”, em cujo interior estava um beija-flor. Foi algo indescritível: pegar um beija-flor com a mão apenas para ter o prazer de libertá-lo. O ato de desenhar me dá uma sensação semelhante: vivenciar algo muito rápido, quase inapreensível. O desenho é algo tão frágil e veloz como um beija-flor.

FM - Em nossas conversas, você se referiu mais de uma vez a frase do escritor norte-americano Henry Miller “Mantenha-se imóvel como um beija-flor”.

CM - Não é uma frase, mas o título de um de seus livros, que li depois daquela experiência de Paraty. À época imaginei realizar um trabalho que teria como objeto um pião. Brinquedo infantil, que se lança no chão com a ajuda de uma fieira, e que após alcançar certa rotação, permanece como que parado, equilibrado em sua ponta, como um beija-flor, nesse momento seria possível ler o título de Miller.

FM - Aliás, as crianças mais habilidosas sempre conseguem pegar o pião, colocando-o na palma da mão, sem interromper o movimento.

CM - É verdade.

FM - O genial Arthur Bispo do Rosário disse que os loucos “são como beija-flores, que nunca pousam, ficando sempre a dois metros do chão”.

CM - O filósofo Dario “Dada” Maravilha, que já cunhara a frase “por favor, me inclua fora disso”, afirmou certa vez que apenas três coisas ficam paradas no ar: ele, o helicóptero e o beija-flor. Seria o caso, então, de incluir também os loucos.

FM - Você relacionou a velocidade do desenho à velocidade do pensamento. Concorda com esta afirmação de Giselda Leirner? “A filosofia não ajuda a desenhar. O desenho, ao contrário, ajuda a filosofar.”⁴

CM - Não conheço bem nem arte nem filosofia. Quando você olha para o céu, alguma coisa passa por sua mente, pode ser um pensamento que vai desaguar em um desenho ou num simples comentário. No mesmo lugar e hora, uma outra pessoa olha para o céu, e esse olhar pode deslanchar uma cadeia de associações, que se distanciam das artes plásticas. Ambos buscaram compreender o céu. Quanto ao desenho, especificamente, eu diria que ele permite a passagem rápida do pensamento abstrato à sua representação bidimensional. A passagem do mundo das ideias ao mundo real, físico.

FM - A mão que desenha, escreve, e os instrumentos empregados são os mesmos. Desenhar seria uma extensão do escrever, ou vice-versa.

CM - Em princípio, tudo é desenho. O poema que Anchieta escreveu na areia da praia, no litoral paulista, pode ser visto como desenho. Em ambos os casos, revelando toda a precariedade do gesto criador.

FM - O estudo da caligrafia antecede o estudo da palavra. Desenhar bem antes de escrever bem.

CM - O desenho não tem lugar. Ao abordar em seus trabalhos a ação desenvolvida pelo líder indígena Manuel Quintin Lame, o artista colom-

biano Antonio Caro explorou plasticamente sua assinatura, que se conclui como um formidável emaranhado gráfico, que se renova a cada vez que assina seu nome.

FM - O que também fez Raphael, um dos geniais artistas- internos do Hospital Psiquiátrico do Engenho de Dentro, grafando e desenhando seu nome de diferentes maneiras.

Depois de comentar os códices incas (“quiços”), que antecipando a linguagem binária dos computadores, transmitem conceitos de coisas aparentemente indefiníveis, Cildo afirma que o desenho é a mínima materialidade possível desse mistério chamado pensar. É a menor unidade de pensamento. Sem os “quiços”, o inominável teria se perdido na poeira do tempo. O que não se conseguiu reter da sombra perdeu-se inapelavelmente.

FM - No desenvolvimento de sua obra, qual o papel que desempenha o desenho?

CM - O desenho nunca foi para mim conflito. Pode ser tanto uma anotação de algo a ser trabalhado e detalhado mais tarde, quanto um desenho, em cuja feitura a mente segue a vontade da mão. Certos desenhos estão ligados à planificação — é o desenho técnico ou arquitetônico — como parte de processos de formalização de uma ideia em algum material ou escala. Mas há também o desenho no qual você marca ou altera uma superfície, estabelecendo com ele um vínculo corporal. O gesto, o arco da mão, o dedo, o osso. Boa parte de meus desenhos tem este sentido. O desenho também se diferencia no modo como o atacamos, que pode ser pela cor e não pela linha.

FM - Simplificando: uma parte de seus desenhos nasce como preparação para algo posterior, outra nasce sem intenções apriorísticas, atendendo apenas o lado prazeroso do ato de desenhar.

CM - Esse foi o desenho que abandonei por cinco anos (1968-1973).

FM - Por quê?

CM - Nesse período limitei-me a projetar, sobre o papel, trabalhos de natureza mais conceitual, objetos, instalações etc. Achava, então, que não era honesto desenhar, por ser um meio de expressão impulsivo e irracional. Fui dominado por esse sentimento depois de realizar a série *Espaços Virtuais: Cantos* (1967-1969), que você, aliás, foi o primeiro a comentar. Mas pouco depois, já tendo realizado as primeiras *Inserções em Circuitos Ideológicos*, quis renegá-los. Como se eles tivessem perdido sua condição de muleta psicológica e artística. Mas os trabalhos são como livros, não podemos despublificar nada.

FM - Podemos comemorar um desaniversário, como queria Alice, mas não podemos desviver o vivido.

CM - Percebi a tempo que as *Inserções...* não me impediam de continuar com os *Espaços Virtuais: Cantos*. Afinal, era uma falsa questão. Você não tem que ser isto ou aquilo. Pode ser as duas coisas.

FM - Mas voltando à questão anterior. Em alguns de seus desenhos, mesmo aqueles mais espontâneos, você insinua temas ou questões que serão recorrentes em sua obra. Seriam eles uma primeira iluminação de obras futuras?

CM - Pode ser. As obras estariam latentes, potencialmente, como uma possibilidade inicial. Falando de um repertório pessoal: eu gosto de lidar com coisas paradigmáticas, coisas materiais, reconhecidas pelo público em seu cotidiano, coisas que são ao mesmo tempo matéria e símbolo. O dinheiro, por exemplo. Mas, claro, o desenho é criado num ritmo muito mais veloz.

FM - Essa fluência do desenho acabaria por defini-lo como algo mais intimista ou confessional, revelando uma carga maior de emoção?

CM - Alguns dos meus desenhos são absolutamente confessionais. Outros não. Só existem para ilustrar um conceito. Mas o mesmo se pode dizer de trabalhos que não são desenhos. Alguns estão impregnados de uma forte carga emocional. Como é o caso de *Tiradentes: Totem-Monumento ao Preso Político* (1971). Um trabalho que só poderia existir daquela forma, com aquele material. Uma relação escancarada, profundamente dolorida com o tema.

FM - Isso significa dizer que você jamais fará uma segunda versão de *Tiradentes*.

CM - Só se for expandir a questão da linguagem. Afinal, o surpreendente da vida é que pessoas totalmente mergulhadas na dor do mundo ainda são capazes de sorrir, e até de rir, quando o normal seria estar chorando. Conseguem extrair da vida o mel que ela esconde.

FM - São capazes de ver beleza na vida. A propósito, o que é beleza para você?

CM - É algo que sei identificar, mas não consigo explicar. Recordo-me do que lhe disse numa entrevista para *O Globo*, comparando a sina do artista à de um garimpeiro, que se auto definiu como alguém que vive de procurar o que não perdeu. Eis que um dia ele vê surgir em sua bateia uma pepita de ouro. A beleza. Mesmo alguém que nunca ouviu falar da beleza ou que jamais tenha refletido sobre o tema, sentirá sua presença, quando se encontrar diante dela.

FM - E você, já encontrou sua pepita de ouro?

CM - Bem, eu sou suspeito para dizer. Mas em vários momentos me senti feliz de ter estado garimpando.

FM - Quando, como e por que começou a desenhar?

CM - Eu tinha nove anos quando, morando em Belém, ganhei uns tostões vendendo desenhos na escola, nos quais figurava sempre um índio com uma flecha. No Natal de 1957, ganhei de minha mãe um *kit* de pintor: telas, pincéis, óleo de linhaça. O modelo não era mais o índio, mas um pássaro. Em Brasília, na escola secundária, desenhava bastante. Era o modo que encontrei de estar mais próximo do real e de dizer para meus colegas: “Bem, eu penso assim”. Em 1963, com 15 anos, passei a frequentar o Ateliê Livre da Fundação Cultural do Distrito Federal, dirigido pelo artista peruano Felix Alejandro Barrenechea. Foi um ótimo professor. Com ele exercitei o desenho de observação (sólidos e naturezas-mortas) e com modelo vivo. Mas sem mulher pelada. Barrenechea não se interessava pelas questões sociais. Sua única preocupação era com a quarta dimensão. Em suas aulas, às vezes permanecíamos quatro horas contemplando uma única tela. Ou um gato. Sua paixão era a cerâmica, que dizia ser a única forma de arte capaz de resistir ao holocausto nuclear. Nesse mesmo ano passou por Brasília uma exposição do acervo de arte africana na Universidade de Dakar, no Senegal, reunindo principalmente esculturas e máscaras. Fiquei profundamente tocado pela mostra, que exerceu influência fundamental na minha formação, redirecionando o meu desenho. Eu me senti estimulado a enfrentar qualquer superfície com o intuito de resolver o problema da representação, a figura transportada para outro plano. Eu estava diante da arte africana, sem passar pela mediação do Cubismo. O que me atraiu na arte africana foi o modo forte e elegante como a questão formal era resolvida. E também o fato de que ela falava de coisas imateriais mas de modo muito vital.

FM - Nos desenhos realizados entre 1974 e 1980, a persistência da boca, bem visíveis os dentes, impondo-se quase como um signo, é ainda reflexo da influência da arte africana?

CM - Como o escultor africano, busquei a síntese, elegendo no rosto humano certas áreas ou territórios — bocas, olhos, dentes. A boca, escancarando a arcada dentária, pode resumir bem as diversas faces

do homem. O escárnio e a dor, a alegria e o medo, a autoridade policial e a vítima, o torturador e o torturado etc, Do ponto de vista formal me interessava criar uma área branca, para contrabalançar o Fausto da cor.

FM - Isto vale também para a série em homenagem a Vladimir Herzog (1975-1976).

CM - Também, Nos desenhos dessa época, abandonei temporariamente a linha. visando uma intensificação do campo cromático, substituindo o grafismo por um tratamento mais requintado da superfície.

FM - O mesmo signo transitando de um campo semântico ao outro.

Após afirmar que o torturador acaba por revelar, um dia, seu crime, Cildo retira de uma estante o disco Sal sem Carne. que ele editou em 1975, e para o qual usou, como apresentação, este pequeno trecho de um livro, ainda inédito, escrito por seu pai, Cildo Furtado Soares de Meireles, Me-Rin-Craô (1946): Conta o maravilhoso escritor que numa estrada solitária da França, um pobre viajante é assaltado por dois bandidos que lhe roubam o dinheiro e depois o matam. Mas pode ainda a desventurada vítima, antes de cerrar os olhos, avistar nos céus duas gralhas que passavam voando e dizer: ‘possam estas aves serem testemunhas da minha morte’ ..., Voltvem os dias, E muitos outros mais, o tempo posso também, e não aparecem os autores daquele abominável crime. Um belo dia, porém, dois cavalheiros visitam um mercado de aves na mesmo região, e passando por um viveiro de gralhas, disse um ao outro: ‘São estas aves as testemunhos do nosso crime’, Uma pessoa ali junto, que ouviu essa confissão, levou logo ao conhecimento da polícia. Foram inesperadamente identificados os criminosos procurados, e presos. Vai logo dizendo Cildo, antes mesmo que eu formulasse minha primeira pergunta, no segundo dia da entrevista:

CM - Desenhei muito. As vezes de forma compulsiva. Em relação a outros trabalhos mais visíveis, por serem tridimensionais, o desenho desempenhou um papel analítico. Como pessoa, me interessam as

coisas sintéticas, mínimas, claríssimas. O que o desenho nem sempre permite alcançar. Mas ainda assim ele ajuda a mapear ou refletir determinadas questões que poderão desembocar em trabalhos compactos, densos, sintéticos. A origem do trabalho *Homeless Home*, que apresentei na Bienal de Istambul, Turquia, em 2003, está num desenho de 1968, que é uma encruzilhada. Questão que já abordara igualmente nas séries *Ocupações e Espaços Virtuais: Cantos*, entre 1967 e 1969. Afinal, a esquina (o exterior: rua) é o avesso do canto (o interior, casa). O carrinho aberto pelo desenho é aquele que vai da dispersão à síntese. Partimos de sensações ou idéias que nem sempre conseguimos explicitar ou materializar nos planos verbal ou visual. O que não nos impede, apesar do caráter errático do desenho, de alcançar, em certos momentos, o esplendor da essência. A coisa desvestida de qualquer camuflagem. Como um relâmpago. A vida é um processo contínuo, fluxo permanente. Os relâmpagos continuam ocorrendo, iluminando nossas mentes, abrindo espaços que, como disse, nem sempre conseguimos preencher. No entanto seguimos desenhando a vida inteira, buscando transformar esse relâmpago no momento mais puro e radical de nossas vidas e obra. No entanto, a formalização de um pensamento abstrato se dá de modo difuso e nebuloso.

FM - A nebulosidade tem sido uma das premissas de seu trabalho criador, desde a segunda metade dos anos 60.

CM - Sim. Nebulosidade no sentido de que o trabalho pressupõe um caminho cujo fim não sabemos.

FM - O desenho seria então o *insight*, a primeira percepção desse relâmpago?

CM - O desenho é a primeira percepção visual.

FM - Mas o desenho termina aí, nesse primeiro momento?

CM - Numa segunda etapa é preciso voltar ao desenho, detalhar. Ele acompanha esse processo de detalhamento de uma ideia. Mas sua função é captar essa coisa que passou como um relâmpago, que ainda não tem forma, cor, tamanho.

FM - Em outras palavras, para você o desenho nunca se coloca como algo conclusivo, acabado.

CM - Eu penso que esse primeiro desenho é sintético a despeito da sua vontade de querer ser ou não ser sintético. É uma anotação. E quando falo em anotação, estou me referindo a um elemento visual ou simplesmente a uma palavra. As *Inserções em Circuitos Ideológicos* nasceram como texto.

FM - Em 1965, iniciando sua participação em mostras coletivas, você foi aceito no II Salão de Arte Moderna de Brasília, com dois desenhos e uma tela. Também como desenhista, esteve presente no Salão de Campinas (1974). nas exposições *Velha Mania* (Escola de Artes Visuais, 1985), *Emblemas do Corpo* (Centro Cultural Banco do Brasil, 1993), e em diversas mostras da coleção Gilberto Chateaubriand. Mas até onde sei realizou apenas três exposições individuais de desenhos: no Museu de Arte Moderna da Bahia, em 1967, na Pinacoteca do Estado, São Paulo, em 1978, e no Paço Imperial, Rio de Janeiro, em 1998, esta última em paralelo com as mostras de Barrio e Luiz Fonseca. Muito pouco para quem desenhava muito. Enfim, não foi com desenhos que construiu sua carreira, mas com Instalações ou Objetos. Pergunto: 1 — Esta pouca visibilidade do desenho no conjunto de sua obra é desatenção ou estratégia? 2 — Por que decidiu realizar agora, no auge de sua carreira e de seu prestígio no circuito internacional de arte, esta exposição de desenhos?

CM - Bem, como já disse, eu nunca tive problemas com o desenho. Sou-lhe muito grato. Afinal, até quase 1990, ele pagou minha comida, meu aluguel e durante muito tempo “financiou” a realização de trabalhos mais complexos e caros — para citar dois exemplos, *Eureka/*

Blindhotland e *Sal sem Carne*, ambos de 1975. Sobrevivi, como artista, vendendo meus desenhos para colecionadores cariocas e paulistas. Por isso raramente consegui reuni-los, em número suficiente, para atender convites de exposições. E sempre faltou-me tempo para organizá-las. As conversações para a realização desta mostra foram iniciadas em 1999 com Yannick, mas somente agora ela se concretizou.

FM - Agora, revendo várias centenas de desenhos, realizados a partir de 1963, que avaliação faz deles, isoladamente e no conjunto de sua obra?

CM - Eu continuo preenchendo cadernos e blocos com novos desenhos, realizando uma espécie de diário visual. Reafirmando, assim, meu interesse pelo desenho. Vendo as coisas retrospectivamente, constato, com alegria, e às vezes com surpresa, que muitas das questões discutidas em trabalhos que poderia chamar de “não-desenhos” já se encontram esboçadas nos desenhos. Às vezes, precariamente formuladas, é claro. Mas o diálogo entre os dois campos existe. Sempre existiu. Contudo, não saberia precisar, aqui e agora, que tipo de repercussão essa re-visita ou re-visão de meus desenhos poderá ter no desenvolvimento futuro de minha obra. O que posso dizer é que minha opinião, sobre meu próprio desenho, nunca deixou de ser afirmativa. 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 Conceituai?”, dirão outros.

FM - Nos anos 1940, quando era mais intenso o debate modernista, dizia-se de Portinari: “Ele é moderno, mas sabe desenhar”.

FM - Amílcar de Castro diz que aprendeu com Guignard a sabedoria do desenho a lápis duro. Aprendeu que para desenhar era bom, antes, lavar as mãos, pois só assim teria “um desenho limpo, sem sombras”. Um desenho sem exageros sentimentais. Você também lava as mãos antes de desenhar?

CM - Ao contrário, para realizar alguns desenhos eu precisei sujar as mãos. Posso entender o que disse Amílcar como uma referência à idéia de lavar o espírito. Mas as mãos do desenhista estarão sempre sujas. Felizmente.

FM - Ainda citando seu mestre, diz Amílcar: “Riscar sem medo de errar”. Pois o riscado estava riscado. E se a borracha apagava o grafite, não desmanchava o sulco. Era como se fosse um desenho feito com prego.

CM - Um buril de alta velocidade. Nunca gostei de pincel — por ser muito macio. Meu desenho tem momentos cromáticos, mas ele é antes de tudo linha. Eu sempre preferi desenhar com instrumentos e materiais rígidos e resistentes.

FM - Certa vez, você me disse: “Eu não faço desenhos de pólvora. Eu lido diretamente com a pólvora”. Ainda está de pé essa afirmação?

CM - Naquele momento eu devia estar pensando em trabalhos como *Tiradentes: Totem-Monumento ao Preso Político (1970)*, *Condensados: Bombanel (1970-1996)*, *O Sermão da Montanha: Fiat Lux (1979)* e *Volátil (1980-1994)*. Comprar uma caixa-de-fósforos num bar é um ato corriqueiro, mas quando você adquire dezenas de milhares de caixas-de-fósforos, colocando-as no interior de uma galeria de arte, estabelece um outro significado. Essa era uma possibilidade de que já se apresentara a mim mais de uma vez.

FM - Entendi aquela afirmação como uma crítica à geração anterior à sua, que fazia desenhos alusivos ou referenciais, enquanto você estava trabalhando diretamente com a pólvora. Mais tarde, você teorizou dizendo que lida com materiais que são ao mesmo tempo matéria e símbolo. Como é o caso do dinheiro, dos ossos e das hóstias em *Missão/Missões (Como Construir Catedrais) (1979)*.



CM - O que eu queria afirmar é que já havia, no repertório pessoal e geracional, a possibilidade de ficar à beira desse limite – a queima de galinhas vivas no *Tiradentes: Totem-Monumento ao Preso Político*. Era um trabalho sobre a metáfora. O que era tema (a vida), passa a ser matéria-prima. As coisas são, ao mesmo tempo, matéria e símbolo.

FM - O período situado entre 1964 e 1968, a maior parte de vivido em Brasília, é de intensa produção desenhística. Você mudou-se para Brasília em 1958. Viu a cidade nascer e crescer. Gosta de Brasília, com a qual tem uma relação forte e também sentimental. Mas é ao mesmo tempo um crítico da cidade. Você diria que Brasília por suas características especiais – urbanistas, políticas etc. – estimulou ou mesmo impôs um modo de desenhar, um certo tipo de desenho?

CM - Jamais vou poder responder a essa pergunta. Porque esse foi o único tipo de desenho que fiz. Usava materiais precários que corres-

pondiam à minha situação econômica precária. Mas se quisesse fazer outra coisa eu seguramente iria descobrir o modo de fazer. Escolhi o desenho porque, com ele, me sentia bem.

FM - Você dá grande importância à mostra de arte africana. Mas Brasília sugere um sentido claro de ordem. Apesar de realizados no Rio, os *Espaços Virtuais: Cantos* refletem mais propriamente uma vivência espacial de Brasília. O lado sombrio da cidade aparece em outros desenhos.

CM - Quando fecho os olhos, eu vejo mais rostos que paisagens. O que me impressionou em Brasília foi a questão humana. O homem. O candango não é geométrico. Aos 16, 17 anos eu já tinha uma experiência grande de Brasília. Mais do que isso, eu já tinha uma opinião sobre a cidade. Uma cidade não são as pessoas que a habitam, não a arquitetura. É um conjunto de situações. Uma cidade tem alma. Mas, nos *Espaços Virtuais: Cantos*, de uma maneira ou de outra eu estava me referindo a Brasília. Eles foram decorrência de uma determinada ordem que uma cidade como Brasília oferece, explícita. A dimensão orgânica que se opõe ao caos. Por um momento eu pensei em renegar os *Espaços Virtuais: Cantos*. Mas voltei a gostar desses trabalhos, quando retomei o desenho.

FM - Com o grande prêmio ganho no Salão da Bússola (Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1969), você viajou, dois anos depois, para Nova York, onde, em 1970, já participara, com Barrio, Guilherme Vaz e Hélio Oiticica, da mostra *Information – Summer 70*, no Museu de Arte Moderna de Nova York, uma das três primeiras exposições internacionais de Arte Conceitual, e a primeira fora da Europa. Permaneceu até 1973 em Nova York, onde, segundo seu próprio depoimento, nada, ou quase nada, desenhou. Por quê?

CM - Quando viajei para Nova York, já havia realizado as *Inserções em Circuitos Ideológicos*. Encontrava-me além da linha como meio de expressão, além do campo gráfico. Optei por trabalhar apenas



nos projetos que queria realizar, e estes passavam longe dos *Espaços Virtuais: Cantos*. Ocorreram desenhos esporádicos sobre papel de embrulho ou páginas de cadernos. Por outro lado, eu deixara o Brasil desencantado com o circuito de arte, debatendo de modo ingênuo questões menores, domésticas. Mas era um desencanto mais geral, rimbaudiano, que persistiu por algum tempo em Nova York, ainda reticente em relação à Arte Conceitual, recém-chegada à cena internacional. Assim, eu me interessei por outras coisas, como, no campo da música, o rock e o jazz. Fascinava-me ver a garota franzina carregando seu contrabaixo no metrô e quase simultaneamente Charles Mingus lidando com o enorme instrumento como se fosse cavaquinho. Ou ver e ouvir, num bar da Avenida C, diante de uma platéia mínima, o genial Max Roach. E na sexta-feira receber um cheque pelo trabalho que realizava, como operário, numa firma de pintura sobre veludo. Havia pouco tempo para ver exposições e pouco espaço para desenhar. Kynaston McShine, curador da mostra *Information*, me conseguira um cartão que franqueava a entrada no MoMA. Assim, quando vi a retrospectiva de Matisse, que incluía seus papéis recortados, meus olhos umedeceram. Saí da exposição convencido que somente um presunçoso ou idiota ousaria ainda dizer que a pintura ou o desenho morreram. Tampouco eu poderia dizer: “Não vou mais desenhar”.

FM - Retornando ao Brasil em 1973, você voltou a desenhar.

CM - Antes de reinstalar-me no Rio de Janeiro, fui a Brasília ver minha mãe e irmãos. Mas a primeira coisa que fiz quando saí a rua, instintivamente, foi comprar material de desenho numa papelaria da avenida W-3. Durante um mês, no alpendre da casa de minha mãe, desenhei, com a mesma intensidade de cinco anos antes. E não parei mais de desenhar, não importa onde estivesse. Mas, com o tempo, o ritmo de desenhar e a quantidade mudaram.

FM - Desde a década passada, você vem realizando seus desenhos nos intervalos de montagem de suas numerosas exposições nos Estados

Unidos, Europa e Ásia. Desenhos velozes, realizados em hotéis, locais públicos, até mesmo em aviões, e que vão se acumulando em cadernos, folhas soltas etc. Como você definiria esses novos desenhos?

CM - Essa produção surge, em muitos casos, como uma espécie de nostalgia possível. A partir de 1996-1997, eu não dispunha mais, no meu ateliê, de um canto para desenhar. Faltava-me uma mesa com pastéis, lápis, diversos tipos de papel, diferente, portanto, da mesa onde desenvolvia meus projetos maiores, usando papel milimetrado, régua etc. É importante frisar que nunca tive uma relação lúdica com o desenho. O relâmpago antes mencionado é um momento legal, mas no desenho, o contato daquele que risca com o que foi riscado é quase simultâneo. O melhor momento do desenho é aquele em que as coisas estão nascendo. Tudo o que vem depois do desenho, no caso dos trabalhos tridimensionais, é um saco: finalizar o projeto, escolher os materiais, estudar o local, exibir, conversar. Nada se compara com aquele primeiro momento.

FM - Seus desenhos atuais, nos quais emprega quase que exclusivamente lápis e aquarela, parecem, efetivamente, menos estafantes. Diante deles, tenho a sensação de ouvi-lo dizer: “Eu tenho direito de realizá-los assim — leves, soltos, descontraídos”.

CM - É. Houve um momento no qual meu desenho era sofrimento, como se fosse trabalho de um repórter político ou policial. Hoje, concluí que posso perder meu tempo com algo poético, colocar a poesia no lugar da crônica social ou política. Na verdade o desenho fala, independente do que eu acho dele. A sensação que tenho, hoje, é de rarefação. Comparando com o passado, eu hoje desenho muito pouco. Antes, havia toda aquela adrenalina juvenil. Se não desenhasse, eu provavelmente teria mais espinhas. Era algo biológico. E também catarse.

FM - Onde mais o seu desenho de hoje se diferencia do anterior?

CM - É um desenho portátil, intervalado, condicionado pelas viagens. Contudo, é bastante provável que quando forem revistos, decorrido algum tempo, eles venham se impor como um conjunto coerente. E reafirmar o que tem sido uma característica de meu desenho: sua dimensão premonitória em relação à minha própria obra, isto é, sua capacidade de revelar ou antecipar aspectos que somente irão se concretizar em obras futuras, porém não mais como desenhos.

FM - Isso já não estaria acontecendo?

CM - Bem, os projetos maiores, mesmo quando partem do desenho, passam por um processo de amadurecimento e decantação. É o caso de *Homeless Home*, que retoma em minha produção a relação entre o interior e o exterior, a casa e a rua, o canto e a esquina. Por outro lado, num trabalho como *Disappeared Element*, que apresentei na Documenta de Kassel (2002), volto a discutir a desmaterialização da idéia da desmaterialização do objeto de arte. É como se finalmente surgisse a possibilidade de dissolver a fronteira entre arte e realidade, cuja experiência paradigmática — e até hoje não superada — foi a recriação radiofônica da Guerra *dos Mundos* de H. G. Wells, realizada por Orson Welles.

FM - Num certo sentido, sua produção desenhística das duas primeiras décadas se transformou numa espécie de arquivo, um referencial para as coisas que você vem fazendo no campo tridimensional. São desenhos que não sendo descritivos, vinculam-se às suas experiências de vida — histórias vividas, reais. Mas depois de quarenta anos integralmente dedicados à criação artística, a sua vida encontra-se, hoje, totalmente condicionada pela arte que você faz, e não mais pelas coisas vividas. Acredita que seu desenho atual continuará funcionando como arquivo?

CM - Eventualmente, sim. Eu não tenho nenhuma aspiração de resolver essa relação “arte e vida”. Até porque, mesmo que você não queira, a vida penetra em sua arte. Nesse sentido, as experiências de vida conti-

nuam acontecendo. Há momentos em que você está mais atento ao *background*, à vida ao seu redor. Em outros, não.

FM - Uma última pergunta: qual o futuro de seu desenho?

CM - Eu gostaria de saber. Quando, nos anos 70, eu tomava um desenho que tinha uma esquina, eu podia associá-lo com os *Espaços Virtuais: Cantos*, mas, jamais com o *Homeless Home*. Por isso, ainda hoje guardo tudo, obsessivamente. Qualquer coisa anotada. Sei que um belo dia aquele desenho ou anotação que se encontravam ali, todo o tempo, sem ser notados, poderão se expandir e gerar um novo trabalho, que te dê alegria. Meu desenho, como disse, é premonitório, em relação à minha própria obra.

Em 2008 Cildo Meireles se apresentaria pela primeira vez em um dos mais importantes museus de arte do mundo, a Tate Modern, em Londres, que realizou, então, uma grande retrospectiva do artista. Entre as obras apresentadas, destacavam-se as instalações. “Babel” - uma torre de aparelhos de rádio de vários modelos, tamanhos e épocas, todos eles sintonizados em estações diferentes, “Através” - um labirinto de barreiras de todo tipo, desde alambrados até simples cercas e cortinas de banho que o visitante precisa ultrapassar durante o trajeto, pisando em um chão com cacos de vidro, que estilhaçam nessa passagem, até chegar a um aquário com peixes brancos e um grande novelo de celofane, “Missão/Missões (Como construir catedrais)”, de 1987, que se refere às sete missões fundadas pelos jesuítas no Brasil, no Paraguai e na Argentina para catequizar os índios, obra que consiste em aproximadamente 600 mil moedas, que cobrem o chão, e uma espécie de dossel de dois mil ossos, com uma coluna de 80 hóstias. Foram apresentados, ainda, “Desvio para Vermelho”, “Fontes”, com mil relógios de parede, meio milhão de discos de vinil espalhados pelo chão e 6 mil régua de carpinteiro penduradas no teto, em uma clara referência à quarta dimensão no espaço-tempo, e “Eureka/Blindhotland”, obra na qual o artista usa bolas de várias densidades que enganam sobre o peso.

Material Language

REVISTA TATEETC, LONDRES, OUTONO DE 2008

Entrevista concedida por Cildo Meireles, ao crítico Frederico Morais, em seu ateliê, no Rio de Janeiro, em abril de 2008, a pedido da revista TateEtc, editado pela Tate Modern, de Londres, e publicada na edição de outono de 2008, com o título “Material Language, pp. 96/109. Este é o texto original, que sofreu pequenos cortes e adaptações acordadas com o editor da revista, Simon Grant.

FM – Como nasceu a ideia da exposição e como ela se desenvolveu?

CM – Vicente Todoli, quando era diretor do Instituto Valenciano de Arte Moderna, em Valência, na Espanha, realizou em 1995, a minha primeira grande exposição individual, dentro ou fora do Brasil. A mostra da Tate Modern começou a ser conversada em 2003 e tomou forma em 2006, quando Todoli esteve no Brasil. Reúne uma seleção de obras datadas de 1967-1968 (os desenhos da série “Espaços Virtuais: Cantos”) a 2008 (uma nova versão de “Fontes”, exposta pela primeira vez na Documenta de Kassel de 1992). Em seguida, a mostra será vista no Museu de Arte Contemporânea de Barcelona, no Museu de Belas Artes de Houston, no Museu de Arte Contemporânea de Los Angeles e em Toronto, no Canadá.

FM - Qual o conceito que fundamenta a exposição?

CM - Numa das salas estarão reunidas, sem divisórias, três grandes instalações, “Eureka Blindhotland” (1970-1975), “Missão, Missões:

como construir catedrais” (1987) e “Através” (1983-1989). O que poderá resultar numa bela aproximação espacial. As três obras partilham o conceito de “pano de roda”, ligado à história do circo no Brasil, que sempre esteve presente em minha obra. Com efeito, os proprietários, endividados e sem poder pagar seus artistas, fatiavam a lona do circo, permitindo a cada um deles explorar o seu próprio espaço com um espetáculo individual. Cada artista viajava com seu pedaço do toldo. “Através” é um acúmulo de transvisibilidades, reunindo várias interdições transparentes. Você pode atravessá-las com o olhar. “Eureka Blindhotland” tem uma rede de pescador, emoldurando a instalação e “Missão, Missões”, um filó negro. Apesar de independentes, meus trabalhos estão sempre dialogando uns com outros. Coincidindo com a mostra, uma de minhas instalações, “Occasion’ (2003), será montada no Chelsea College of Art, ao ar livre.

FM – Você, com sua família, ou sozinho, deslocou-se bastante no vasto território brasileiro. Nascido no Rio de Janeiro, em 1948, morou em Goiânia, Belém, Brasília, Planaltina, Salvador, novamente no Rio de Janeiro, em Paraty, Petrópolis, São Paulo e Alcântara. Os trabalhos realizados em 1969-1970, como “Caixas de Brasília/Clareira”, “Cordões: 30 km de linha estendidos” e “Mutações Geográficas”, chamados genericamente de Arte Física, teriam algo a ver com esses deslocamentos? Seria uma forma de apreensão geográfico-corporal do Brasil?

CM – Ninguém se deslocou o suficiente para afirmar que conhece o Brasil. No meu caso, esses deslocamentos tiveram como consequência experiências pontuais que se tornaram importantes para mim. Coisas diferentes entre si, mas que tinham um fundo comum, uma vivência de nossa realidade que mesmo modesta, foi parte significativa de minha formação. E uma delas, foi perceber que algumas características da arte brasileira – a economia de materiais, poder de síntese e muito de seu potencial criador – têm como referência a própria precariedade socioeconômica e cultural do país.

FM – Mas porque este nome, Arte Física?

CM – Porque são trabalhos que se movimentam na geografia física do país: extensões territoriais, fronteiras, geologia, água, fogo etc., cuja manipulação exige a presença do corpo do artista. Como, por exemplo, estender uma linha ao longo de 30 km de praia e recolher o que dela restou. Transferir materiais e objetos de uma fronteira para outra, preparar uma fogueira etc. É o diálogo entre o corpo e a matéria. Mas sendo ambos matéria prima.

FM – Um esforço para captar e compreender a nossa diversidade geográfica ou, quem sabe, um desejo utópico de redesenhar o mapa do Brasil?

CM – Bem, havia nisso muito de presunção juvenil, mas também uma tentativa de compreensão política e histórica do Brasil. Lúcio Costa, no relatório que acompanhou seu projeto urbanístico para a Brasília, diz que ele “nasceu do gesto primário de quem assinala um lugar ou dele tome posse: dois eixos cruzando-se em ângulo reto, ou seja, o próprio sinal da cruz”. “Caixas de Brasília/Clareira”, foi também uma tentativa de criar e tomar posse de um território livre. E apesar de ter sido um ato mais simbólico que real, ainda que materializado na caixa-receptáculo contendo os resíduos da fogueira - cinzas, terras, folhas, além das duas estacas e o do cordonê que demarcaram o espaço do evento - para realizá-lo tive que confrontar-me com a repressão, feita a partir da Torre de Brasília, que de centro emissor de informação se transformou, na vigência do regime militar, em uma torre panóptica, em instrumento de controle da cidade e de seus moradores.

FM – Depois de buscar expressar em seus trabalhos a escala monumental do país, você salta para a coisa mínima: um único grão de areia num dos anéis da série “Condensados” (1970). Ou no “Cruzeiro Sul” (1969-1970), que pode ser equilibrado na ponta de um dedo.



CM – Como experiência pessoal, foi uma exacerbação da questão física do espaço. A sensação incômoda, mas estimulante, de estar situado entre o infinitamente pequeno e o infinitamente grande. Afinal, o limite da compressão é a explosão. Ou dito de outra maneira: toda compressão gera uma explosão. Na minha obra, os trabalhos mais abrangentes são justamente os menores.

FM - Você me diz que, de início, relutava em se nomear artista. Parecia-lhe algo muito pretensioso. Limitava-se a dizer, sou desenhista. E de fato, no início de sua carreira, sua produção gráfica foi enorme. E com uma forte carga expressionista. Mas se deixarmos de lado essa produção, exposta quase que integralmente em 2005, no Rio de Janeiro, poderíamos dizer que você se afirmou, por volta de 1967-1969, como artista construtivo, explorando, o que chamou sucessivamente, de “Espaços Virtuais: Cantos”, “Volumes Virtuais” e “Ocupações”, trabalhos

que projetados inicialmente em papel milimetrado, teriam desdobramentos, no plano tridimensional, em construções de madeira ou fios de lã. Como e porque isso aconteceu?

CM – Em Brasília, onde estudei, tive uma boa formação em matemática e geometria. Disciplinas que sempre me atraíram por seu potencial estético: beleza, precisão e poesia. Contudo, naquele momento, os “Espaços Virtuais: Cantos” revelavam minha necessidade de isolar e fixar questões de ordem formal, sem a interferência de ruídos emocionais, externos à obra.

FM – Mas esses desenhos geométricos eram apenas croquis e/ou projetos para futuras obras tridimensionais? Ou eram obras autônomas, conclusas, e assim continuaram a ser depois de sua realização no espaço real?

CM – As duas coisas. O que ficou mais claro com a passagem do tempo.

FM – Você viveu dos nove aos dezenove anos em Brasília. Qual a importância que a cidade teve na sua formação como artista e como cidadão.

CM – O Centro Integrado de Ensino Médio, vinculado à Universidade de Brasília, onde estudei, oferecia cursos de cinema, artes plásticas, literatura e música, ampliando meu interesse por essas matérias. Ademais eu podia frequentar a biblioteca da UnB, que era bem atualizada no tocante às revistas de arte da Europa e dos Estados Unidos. Por outro lado, por sua posição radial, em paralelo com sua condição de capital política, Brasília se comunica com as diferentes regiões do país, o que era muito estimulante. Havia uma formidável força integradora entre os habitantes da cidade nascente, o que, sem dúvida, foi importantíssimo para conformar o ser que sou hoje, como cidadão e como artista. Nos primeiros anos de minha atividade artística desenhei exaustivamente. De início, muito influenciado pela arte negro-africana que vi numa exposição levada à Brasília, em 1963, quando tinha quinze anos.

O que me atraiu nela foi sua extrema elegância, poder de síntese e economia formal. Mas a nova situação política foi se impondo a todos e a tudo, inclusive no meu desenho, com as máscaras mimetizando capacetes militares. Foi quando decidi isolar-me, enquanto artista, limpando o meu desenho, como se limpa uma lâmina depois de analisada por um laboratorista. A partir daí minha maior preocupação era investigar as relações de espaço. Nasceram, então, entre 1967 e 1969, os desenhos em papel milimetrado das séries “Espaços Virtuais: Cantos”, “Volumes Virtuais” e “Ocupações”. Minha participação em atos políticos era como cidadão e não como artista. Transferindo-me para o Rio de Janeiro, mantive o mesmo comportamento. Participava de eventos políticos como o enterro do estudante Edson Luís, assassinado pela ditadura, e a “Passeata dos Cem Mil”, enquanto realizava, em madeira, os três primeiros “Cantos”. Formando um único conjunto, ao qual dei o título de “Nowhere is my home”, esses “Cantos” foram expostos no “Salão da Bússola” (1969), assim como da mostra seletiva para a representação brasileira à Bienal de Paris, impedida de abrir pelo governo militar, o que levou ao boicote internacional à Bienal de São Paulo por cerca de dez anos, afetando, sem dúvida, a cena artística brasileira.

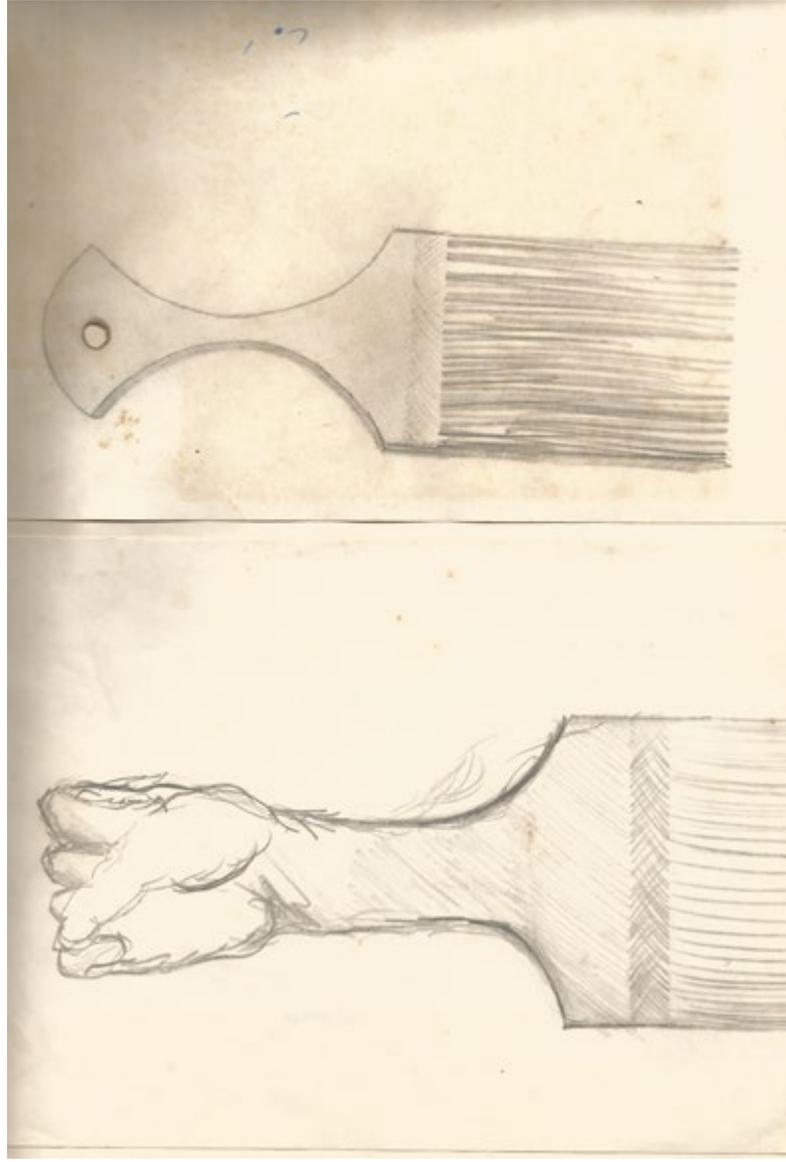
FM – Onde, como e quando nasceram as *Inserções em Circuitos Ideológicos*?

CM – Viajando de trem para Belo Horizonte, com o objetivo de participar do evento “Do Corpo à Terra”, que você organizou, em abril de 1970, escrevi o texto “Cruzeiro do Sul”, que seria publicado no catálogo da exposição “Information – Summer 1970”, realizada no Museu de Arte Moderna de Nova York, mas que não se refere à obra “Cruzeiro do Sul” do mesmo ano. No primeiro domingo, após minha volta da capital mineira, onde realizara “Tiradentes: Totem-Monumento”, durante uma rodada de chope, em um bar carioca, um amigo comentou que um caroço de azeitona jamais poderia ser retirado da garrafa caso não se mudasse o processo mecânico com que ela é lavada. Especulando a partir dessa imagem – um caroço de azeitona dentro de uma garrafa

– concluí que no interior das sociedades existem mecanismos de circulação que podem ser utilizados pelo artista na forma de uma contrainformação. Escrevi então um novo texto que contém as primícias de meu conceito de *Inserções em Circuitos Ideológicos*, que foi lido em um debate realizado no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro do qual participaram, entre outros, os críticos Mário Pedrosa, Jorge Romero Brest e você. Com as *Inserções em Circuitos Ideológicos* ficou claro para mim que o meio é sempre o circuito e o modo de operar é sempre a inserção. Jornais, rádios e televisões são circuitos emissores com um alcance muito grande, mas vulneráveis, isto é, facilmente controláveis. Em 13.01.1970, veiculei no Jornal do Brasil, do Rio de Janeiro, um “pequeno anúncio” no qual se lia apenas, “Área 1, Cildo Meireles, 1970”. Em 03.06.1970 publiquei outro pequeno anúncio, no qual se lia “ÁREAS – Extensas. Selvagens. Longínquas. Cartas para Cildo Meireles. Rua Gal. Glicério, 445, apto. 1003, Laranjeiras, GB”. Uma referência, entre outras, às ameaças de ocupação estrangeira da Amazônia. No entanto existiam outros circuitos, alguns criados espontaneamente, como as “correntes”, que prometem boa sorte e dinheiro, outros já existentes - as garrafas de cerveja ou refrigerantes, devolvidas ao bar depois de esvaziadas e o papel-moeda, que podiam ser usados como suportes para novas formas de intervenção. Os dois primeiros projetos de Inserção foram Cédula e Coca-Cola, datados de abril e maio de 1970. A reposição do papel-moeda e do vasilhame contendo inscrições (manuscritas, carimbadas ou impressas) feitas por seus usuários tinha um custo muito alto. O circuito Coca-Cola, por ser globalizado, tinha mais charme, podendo constituir-se, assim, em um suporte ideologicamente mais eficaz.

FM – Você realizou também o que chamou de “Inserções em Circuitos Antropológicos”. Como elas se diferenciam das “Inserções Circuitos Ideológicos”?

CM – As “Inserções em Circuitos Antropológicos”, como você diz, têm também um componente ideológico, mas nelas os aspectos econô-



micos e os relacionados à fabricação são enfatizados. “Token” (1971) valoriza a iniciativa individual (a produção artesanal de fichas para as catracas do metrô novaiorquino). Infelizmente “Black Pente” (1971-1973) não chegou a ser realizado, permanecendo apenas no protótipo. “Zero Cruzeiro” (1974-1978) e “Zero Dollar” (1978-1984) podem ser considerados “Inserções em Circuitos Antropológicos”.

FM – Sendo a arte um circuito, ela não deveria motivar-lhe novas *Inserções*?

CM – As *Inserções* são a negação da autoria, do *copyright*. Não são obras de arte, mas uma proposta de ação e participação. Tampouco uma forma de arte multiplicada – qualquer nome que se dê a isso: múltiplo, edição, tiragem etc. Eu nunca vendi qualquer de minhas “Inserções em Circuitos Ideológicos”. Elas podem ser realizadas por qualquer um, mas sem fins comerciais. Na verdade, as *Inserções* provocaram em mim um trauma. Pensava, naquele momento, que o problema do artista não era estar ou não estar, por exemplo, na Bienal de São Paulo. O problema era: o meu trabalho poderia estar na Bienal? Como explicar as *Inserções* integrando os acervos de museus, como obras de arte? Mas logo compreendi que elas não eram nem um “souvenir”, nem uma tiragem ou edição. Eram, na verdade, exemplos de ação. Assim, apesar do impasse, segui criando obras. Afinal, a melhor camuflagem é o conflito.

FM – Hans-Ulrich Obrist, ao entrevistá-lo para o catálogo de sua mostra no Museu de Arte Moderna e Contemporânea de Strasbourg, em 2003, chama a atenção para um aspecto pouco estudado de sua prática artística. Refiro-me às instruções para que os visitantes executassem determinadas tarefas, fora do museu, entendidas como experiências artísticas, como as que foram expostas no Salão da Bússola ou para que realizassem alguns de seus projetos, livres de direitos do autor, como no caso de suas *Inserções*. Em uma de suas variações do *Projeto Coca Cola*, você grava a fórmula de produção do “coquetel Molotov”. Com

ajuda de fotos e slides, você ensina a gravar inscrições, como “Yankees go home” nas garrafas do refrigerante ou a fabricar artesanalmente os “tokens”. O que pretende com essas instruções. Abrir mão da autoria, propor o plágio, o *anti-copyright*?

CM - Construo meus trabalhos a partir da linguagem. Procuo me distanciar de uma abordagem patológica da arte, isto é, da arte como sendo uma autobiografia do autor. Somente um artista com uma história verdadeiramente extraordinária poderia produzir obra autobiográfica digna de interesse. Prefiro imaginar que algumas de minhas obras possam ser realizadas por qualquer pessoa, a qualquer hora, em qualquer lugar.

FM – Como você e sua geração se relacionaram com as gerações de artistas brasileiros que a precederam.

CM – Tenho dificuldades em lidar com a ideia de geração, caracterizada como um grupo coeso de artistas atuando em determinado momento. Eu criei para mim uma genealogia que incluiria, à margem das gerações e de grupos, os seguintes artistas: 1 – Antonio Francisco Lisboa, o Aleijadinho (1730-1814), cuja obra nunca deixou de emocionar-me, 2 – Oswaldo Goeldi (1895-1961), uma formador de minha obra, a partir do livro que ganhei de meu pai, ainda menino, reproduzindo xilogravuras e desenhos desse artista, 3 – Alfredo Volpi (1896-1988), que fez da precariedade dos materiais um dos trunfos de sua pintura, 4 – Lygia Clark (1920-1988), 5 – Hélio Oiticica (1937-1980), 6 – Aluisio Carvão (1920-2001), em obras pontuais, como o “Cubocor”, e 7 – Raimundo Colares (1944-1986).

FM – E no caso específico de Hélio Oiticica, como era a relação.

CM – Quando Hélio Oiticica expunha seu penetrável “Tropicália”, na mostra “Nova Objetividade Brasileira”, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1967, eu já estava projetando meus

“Espaços Virtuais: Cantos”. Vale dizer, naquele momento estávamos em posições opostas. Ele saindo do território construtivo e eu entrando. Mais tarde, quando residíamos em Nova York, tivemos algumas oportunidades de trocar ideias sobre questões de arte, mas não necessariamente sobre nossas obras. Tendo chegado às “Inserções em Circuitos Ideológicos”, vivi um período de desencanto em relação à arte e à cena artística. Logo, porém, minhas dúvidas “rimbaudianas” cessaram e dei início à realização de obras maiores – instalações. Desde então éramos eu e minha própria obra, tomada como referência. Mas continuei atento às realizações de alguns artistas contemporâneos.

FM – Guy Brett o aponta como um pioneiro da Arte Conceitual, em escala mundial. Relacionando-o a outros artistas latino-americanos, sustenta que vocês estão construindo uma “outra” arte. O que eu já afirmara como fundamento para a realização da I Bienal de Artes Visuais do Mercosul, realizada em Porto Alegre, em 1997, da qual fui curador: reescrever a história da arte a partir de um ponto de vista latino-americano. Lembrando que você tinha apenas 22 anos e nenhuma presença em mostras no exterior, quando participou de “Information – Summer 1970”, eu pergunto: o que pensa do rótulo Arte Conceitual aplicado à sua obra?

CM – O termo não pode ser aplicado genericamente, mas é certo que algumas de minhas obras, podem ser consideradas conceituais. É certo, também, que a partir do final da década de 1960, em face de certas exposições realizadas tanto no Brasil quanto no exterior, começou a mudar a posição da crítica internacional em relação à produção de arte brasileira. Tendência que vai se intensificar nas décadas de 1970 e 1980, com a publicação de livros, ensaios e reportagens, na Europa e nos Estados Unidos, com análises críticas pertinentes sobre a nova arte brasileira. É nesse período que ao lado da consagração de algumas figuras já históricas de nossa vanguarda, como Lygia Clark e Hélio Oiticica, começam aparecer novos artistas brasileiros no cenário internacional, cuja produção revela um caráter diferenciador em relação a outras

vanguardas, especialmente quando fundado no olhar político. É uma diferença muito eloquente quando confrontada com a Arte Conceitual euro-norte-americana daquele momento.

FM – A emergência da Arte Conceitual coincide, no Brasil e em outros países do “cone sur” da América Latina, com as ditaduras militares. Você acha que a situação política é o elemento desencadeador de sua geração – que para muitos é a geração brasileira da Arte Conceitual?

CM – Como já lhe disse, para mim é sempre difícil falar de geração e, nesta entrevista, com um agravante, pois estou falando de mim. A Arte Conceitual revela uma grande dose de generosidade ao afirmar a capacidade de qualquer um fazer arte, mesmo quando privado de condições econômicas e técnicas. Em outras palavras, num primeiro momento, a Arte Conceitual permitiu assumir a precariedade brasileira, em diversos níveis, como um fator positivo para a criatividade plástica. Não se trata, porém, de estetizar a miséria, mas de dar voz a uma multidão de indivíduos. Porém, nem todos os artistas de “minha geração” eram conceituais e nem todos os trabalhos eram assumidamente políticos. Digo o mesmo de minha produção. Tenho ojeriza a qualquer forma de arte panfletária, que é o risco que corremos quando se tematiza o trabalho de arte com um viés político. Assim não penso que a situação política tenha sido o elemento desencadeador de “minha geração” e menos ainda do meu trabalho. Aceito, porém, que na minha obra existam trabalhos políticos. Poucos. É o caso de “Tiradentes: Totem-Monumento” (1971), o que me leva também a afirmar que jamais poderia fazer uma nova versão dele. Da mesma forma, reafirmo que minhas obras não sendo, na origem, políticas, podem se tornar políticas em determinadas circunstâncias ou momentos. O que independe de minha vontade. Quando fui para Nova York, em 1971, já tendo, portanto, realizado minhas primeiras Inserções, eu vivia, como já disse, uma “crise rimbaudiana” do tipo: vou abandonar a arte, dedicar-me a outras atividades etc. Mas diante de uma exposição de Matisse no Museu de Arte Moderna, meus olhos umedeceram. Comecei a repensar a importân-

cia da arte e da história da arte e a refletir sobre o papel dos museus, passando a encará-los em seu papel democratizador da cultura.

FM – Em entrevistas publicadas recentemente, você reafirma sua recusa em aceitar rótulos como os de artista conceitual e de arte política aplicados à sua obra e simultaneamente rebate conceitos como identidade nacional, universalidade, regionalismo e globalização. Não são poucos, porém, os críticos importantes que ao analisarem sua obra passada ou recente vêem nela estes aspectos que você condena. Gerardo Mosquera, por exemplo, diz que você faz “arte internacional à moda brasileira”, argumentando que “sua identidade não é representada por elementos regionais ou vernaculares, mas determina uma maneira de fazer arte internacional”. Maaretta Jaukkuri, por sua vez, sustenta que você “cultiva um micro-universalismo totalmente independente das culturas e economias, sejam elas regionais ou globais (...) cristalizando momentos de vida universalmente partilhados”. Finalmente Guy Brett aponta como característica principal de seus trabalhos, a existência de um “pensamento materialista”. Apressa-se, porém, em afirmar que um dos traços que distingue a prática desse pensamento material dos artistas latino-americanos, em geral, e dos brasileiros, em particular, é a maneira como o trabalho passa da pura abstração às referências sociais precisas. Gostaria que você comentasse estas opiniões.

CM – Concordo no geral com todas elas, em especial com observação de Brett sobre a peculiaridade de um pensamento material em segmentos da arte brasileira e/ou latino-americana, a minha inclusive. Afinal, toda idéia requer do artista plástico uma solução a mais singular possível. E esta singularidade requer qualidades sensoriais e materiais, além de um potencial de sedução intelectual e formal, sem a qual a obra perderá muito de seu fascínio, empobrecendo ou fragilizando sua relação com o espectador.

FM – Ainda Guy Brett: ele diz que uma veia doméstica percorre sua obra, exemplificando com a presença de objetos como a vela acesa de



“Volátil” (1980-1994)], as caixas de fósforo de “Fiat Lux, o Sermão da Montanha” (1979), cadeiras e mesas em outros trabalhos. Lista que poderia ser bastante ampliada, com a inclusão de lâminas de barbear, rodos, sacos de papel, papel moeda, rádios, metros de carpinteiro, alfinetes etc. Estes objetos – retificados, relacionados, acumulados – transformam-se no interior de sua obra, em receptáculos de conteúdos sociais e individuais. Talvez não cheguem àquela condição mencionada por Bachelard, de “objetos-sujeitos”, ou de “objetos biográficos”, segundo conceito elaborado por Violet Morin, pois que não foram herdados, não lhe pertenceram nem envelheceram ao seu lado. No entanto, juntos, eles já constituem um repertório de signos e símbolos, um repertório pessoal, que os habilita a construir uma parte significativa da biografia de Cildo Meireles e, quem sabe, mais à frente, construir isto que você tem se recusado a fazer - sua autobiografia. E o caminho para se chegar a isso seria escrever ao mesmo tempo a biografia do artista e a biografia de cada uma de suas obras. Neste



caso seria preciso recuar até a gênese de cada trabalho e, simultaneamente, desvendar seus mecanismos de criação. Dito tudo isto, eu lhe pergunto, como nascem e se desenvolvem seus trabalhos. Como se dá a passagem da anotação, croquis ou projeto para a obra final. Boa parte de suas obras contém duas datas, a primeira correspondendo a uma anotação em alguma página de seus incontáveis cadernos. A segunda data, à finalização da obra.

CM – Bem, antes um comentário. Nenhum trabalho resiste ao autobiográfico. O que eu procuro fazer é constituir um repertório de objetos – que são ao mesmo tempo matéria e símbolo. Um repertório familiar. No entanto, o *rodo*, para citar um exemplo, é parte da vida de milhares de pessoas. Mas há um momento em que as coisas (os objetos) se articulam, revelando sua privacidade. Ou seja, haveria uma ordem interna, constitutiva, que é invisível. Mas respondendo à sua pergunta, tudo começa com uma espécie de relâmpago, que é a luz que precede o som.

FM – Ou a ideia que precede o conceito.

CM - Eu registro minhas ideias na forma de um desenho, imagem, palavra ou um recorte. Juntando coisas, sensações, sentimentos e informações complementares vou criando paisagens mentais que se materializam. “Marulho” (1991): primeiro uma pilha de livros, depois o ruído das águas. “Através” (1983-1989) nasceu da percepção sonora e visual de um papel de celofane amassado na forma de uma bola, que eu acabara de lançar na cesta de lixo. Numa primeira tentativa de transpor esta percepção sonora para o campo da arte, usei cacos de vidro, que eram pisados por pessoas. A esses dados iniciais vieram se juntar observações sobre o entorno da antiga casa materna nos arredores de Brasília. Isto é, o modo como sucessivas interdições foram surgindo entre as casas, que originalmente se comunicavam livremente, misturando e estreitando os limites entre o fundo e a frente das casas, camadas de portas, grades, tapumes, tudo isso resultando em corredores estreitos, claustrofóbicos. “Através” tem a ver com limites, entaves e fronteiras, que mesmo resistentes não impedem, ao olhar, atravessá-los. A bola de papel celofane, no centro da estrutura, é a único item que o olhar não atravessa. Enfim, a criação artística é um sarapatel. Mistura tudo. Imagens, sons, memória. Anotada a primeira ideia, ela vai sendo alimentada com informações e acréscimos de origem muito variada: observações do cotidiano, da história da arte, teoremas matemáticos, leis da física, leituras variadas. A ideia que levaria à realização do “Desvio para o vermelho”, veio à minha cabeça em 1967. A anotação inicial indicava a cor azul. Mas o vermelho foi se impondo, até impregnar totalmente a superfície dos diferentes objetos. Poema cromático. A forma final é constituída por três espaços autônomos, pensados em momentos diferentes, porém, dotados ou interligados por uma lógica interna que acaba por criar uma narrativa circular. Contudo, somente depois de transcorridos 17 anos da primeira anotação, a obra em sua forma final começou a ser realizada. E curiosamente com a ajuda de um jornal que funcionava como um Balcão (este era

o seu nome) de compra e venda de qualquer coisa. Em manchete de primeira página, o tabloide anunciava o meu interesse em trocar ou comprar objetos de cor vermelha.

FM – Falemos de influências de outras fontes culturais. Sei que o cinema não é, hoje, o que mais lhe atrai entre as diversas formas de arte. No entanto, homenageou o diretor de “A dama de Xangai”, um dos seus filmes preferidos, ao dar ao seu segundo filho o nome Orson. E mais de uma vez, em nossas conversas, você se referiu à emissão radiofônica de Welles, anunciando a invasão da terra por extraterrestres, como sendo o auge de sua carreira. E agora acaba de me dizer que continua considerando Orson Welles um gênio, mas que o vê antes de tudo como um homem de teatro.

CM – Tudo isso é verdade. Eu considero a emissão radiofônica da “Guerra dos Mundos” de H. G Wells, realizada por Orson Welles, como um dos objetos de arte mais importantes do século XX, ao lado do “readymades” de Marcel Duchamp e do “Socle du monde”, de Piero Manzoni. Em 1965, ainda morando em Brasília, como eu me sentia cansado de apenas desenhar, decidi cursar cinema no CIEM. Naquele momento meu maior interesse eram os filmes de animação – de Peter Foldés, Norman McLaren, Jiri Trinka, Bretislav Posar etc -. No curso tinha professores notáveis como Jean-Claude Bernardet, Paulo Emilio Salles Gomes e vez por outra, Nelson Pereira dos Santos. Via dois, três filmes todo o dia. Mas concluí que o cinema não era o meu sonho e retornei às artes plásticas. Nos anos 1960, fiz também cenários e figurinos para uma peça de Kafka, “A Colônia Penal”. Para concluir este tópico, devo dizer que o nome de meu segundo filho é Orson Joaquim, contendo, pois, uma segunda e dupla homenagem, a Joaquim da Silva Xavier, o Tiradentes, e a Joaquim Cruz, o meio fundista brasileiro, campeão olímpico nascido em Brasília, e admirável figura humana.

FM – E na literatura, quais foram as principais influências?

CM – Em matéria de literatura sou totalmente caótico. Meu pai era um bibliômano, atraído pelos autores portugueses e por textos sobre temas indígenas e amazônicos, vinculados à sua atividade como indigenista. Passava os fins de semana limpando seus livros, que comprava com enorme dificuldade. Modesto funcionário público, três vezes teve que se desfazer de sua biblioteca para pagar dívidas. Dele ganhei meus primeiros livros sobre arte, abordando a produção gráfica de dois artistas notáveis, que muito me influenciaram, Goya e Goeldi. Na lista de meus autores preferidos entram Kafka, Rimbaud, Henri Miller, em certos momentos, Jorge Luis Borges, Cortázar e Norbert Wiener.

FM – Vejo que coloca no mesmo plano, escritores e cientistas, e que entre os primeiros, prevalecem autores que tratam de paradoxos, enigmas, labirintos, jogos de espelhos, absurdos etc.

CM – É verdade. A literatura foi uma influência mais forte que o cinema. Porém, sempre fui um errático na escolha de minhas leituras. Algumas direcionadas aos trabalhos que estou realizando, mas, a maior parte, ocasionais. Não sou um leitor organizado, com hora e lugar certos para ler. Anarquicamente, leio tudo o que me cai às mãos: livros, revistas, jornais, catálogos, rótulos de produtos, bulas de remédio, publicidade.

FM – E com a música, como se relaciona?

CM – Desde garoto eu gosto de música. Ela age em mim como “frames”, evocando momentos e acontecimentos significativos de minha vida.

FM – O que você diz me remete ao livro de John Dewey, “A arte como experiência”, no qual ele sugere que a compreensão de uma obra arte não se dá necessariamente no momento da contemplação. Pode ocorrer em outro momento, em qualquer lugar ou situação. Momento em que a obra de arte, vista anteriormente em um museu ou galeria, se liga a uma experiência de vida, completando o elo que leva ao “insight” esclarecedor.

CM – Este é o significado da arte. Ela se transmite com o mesmo relâmpago que, no artista, deu origem à obra. É o que eu chamo de sequestro do espectador pelo objeto de arte. Um sequestro relâmpago. O espectador repete a experiência do artista. Experiência que ele levou, talvez, muito tempo para transformar em arte. Enfim, a arte é mesmo algo inefável.

FM – Vários de seus trabalhos foram realizados com ou a partir de material sonoro.

CM – Como “Três sonidos” (1971), no qual emprego dois pares de lixa para produzir sons. Como “Fontes” (relógios), como “Eureka Blindhotland” (esferas de borracha de pesos variáveis, lançadas ao chão de diferentes alturas e distâncias), como “Através”, já descrito, como “Para Pedro” (televisores ligados), como “Liverbeattlespoon”, que apresentei na Bienal de Liverpool, em 2004 sobre a música dos Beatles. Em alguns casos, é apenas massa sonora (ruídos, cacofonia), como “Marulho” (a palavra água pronunciada em diferentes idiomas por homens e mulheres), como em “Babel” (2001-2006) e “Blábláblá” (2001) nos quais empreguei respectivamente rádios e celulares ligados. E também discos encarados como esculturas sonoras: “Mebs/Caraxia” (1970-1971) e “Sal sem carne” (1975).

FM – Comentávamos há pouco sua admiração por artistas como Ramon Opalka, Daniel Buren, On Kawara e Giuseppe Penone, obsedados por certos temas, que se tornaram absolutamente centrais ou mesmo únicos ao longo de sua carreira. Uma admiração difícil de explicar por que seu trabalho criador é o contrário disso.

CM – Para mim é impossível agir assim, prender-me, de uma maneira quase religiosa a certos temas ou procedimentos. Não posso abdicar do poder sedutor da obra de arte. Seria um desperdício. Tampouco posso abdicar da liberdade de experimentar novos materiais, procedimentos, questões. Prefiro sempre o risco de começar do zero ao realizar um novo trabalho. É certo que sempre somos influenciados pelo que





fizemos antes, assim como, em certa medida, pelo que outros artistas que admiramos já fizeram ou ainda fazem. Somos todos um pouco como o caracol, carregando nossa casa, nosso universo.

FM – Poderia citar o nome de alguns artistas com quais tem afinidade, ou que o influenciaram de diferentes maneiras.

CM – Cronologicamente eu começaria com os espanhóis: Goya (no início, quando me dediquei quase exclusivamente ao desenho, estudei atentamente sua obra gráfica), El Greco e Velásquez. A arte negro-africana e os artistas brasileiros já referidos. E na arte contemporânea internacional, Marcel Duchamp, evidentemente, Piero Manzoni, um artista admirável, de cuja obra gosto imensamente, Yves Klein, Gordon Matta-Clark, Walter de Maria e Chris Burden. E quase me esquecia, Edward Hopper. Com exceção de Duchamp e Manzoni, nos demais artistas, brasileiros ou internacionais, o que me atrai são trabalhos pontuais. Em Yves Klein, a série denominada “Os imateriais”, que constitui um dos grandes momentos da história da arte contemporânea. Às vezes não é nem este ou aquele trabalho excepcional, mas o pensamento e as sensações que perpassam suas criações. Em Walter de Maria, por exemplo, me atrai a essencialidade, a solenidade grandiosa de certas obras que repousam em coisas ou gestos tão simples como fazer um buraco na terra. Ele manifesta em sua obra uma qualidade que admiro na arte dos Estados Unidos, a noção de escala. Uma escala harmônica com a extensão territorial do país.

FM – É o “farwest”. A conquista de um espaço que parece inesgotável, virgem. Um embate que beira a metafísica e a religiosidade.

FM - Você homenageou recentemente Piero Manzoni, em Hering, na Dinamarca, ao plantar uma “bananeira” (upside down) em seu “Socle Magique”. O título que deu à homenagem, “Atlas”, é, como tantos outros trabalhos seus, deliciosamente irônico, na medida em que você inverte a performance do personagem mitológico. A afinidade com

Manzoni transparece ainda em trabalhos como “Cordões: 30 km de linha estendidos” e “Kukka Kakka”. Você costuma dizer, brincando, que adquiriu várias latinhas contendo a ‘merda d’artista’ de Manzoni, para aproveitar seu conteúdo na instalação “Kukka Kakka”. No entanto, apesar de sua confessada admiração por Duchamp, você nunca o homenageou explicitamente. Ou já o fez?



CM – Com certeza. Para citar apenas um exemplo, uma das referências para minha instalação “Fontes”, é um trabalho de Duchamp, “Trois stoppages-etalon” (1913-1914).

FM – Você concorda com algumas análises que situam em campos opostos o “readymade” duchampiano e suas “Inserções em Circuitos Ideológicos”?

CM - Bem a garrafa do Projeto Coca-Cola é um “readymade”, assim como a nota de um cruzeiro, do Projeto Cédula na qual se lê carimbada, a pergunta “Quem matou Herzog?”. Os dois conceitos não se opõem. Entre o “readymade” e as *Inserções em Circuitos Ideológicos* não há sentidos opostos, mas direções diferentes. O readymade pode ser definido, simplificarmente, como um produto que retirado de sua série industrial, é reificado por uma intervenção subjetiva do artista, e como tal, permanece em sua condição de obra de arte única, com características autorais. O que permite sua recuperação museológica. As “Inserções em Circuitos Ideológicos” trafegam num fluxo muito grande, agregando uma informação capaz de gerar uma contrainformação. Operam uma síntese que redefine radicalmente o processo. Poderiam ser chamadas de “handmade”, porque elas transformam o objeto já feito em outra coisa. Devem ser vistas com ações e não como objetos de arte. Elas se caracterizam pela interatividade. São para ser plagiadas – enquanto ação. E se por acaso chegarem aos museus, ali estarão como exemplos de ações acompanhadas de instruções precisas sobre como agir.

FM – Sem que outros aspectos estejam excluídos, você sempre considerou a arte como uma forma de pensar. Mas a presença, em seus trabalhos, de ideias e conceitos de natureza filosófica, antropológica ou científica, não os torna áridos, arrogantes ou insípidos visualmente. Ao contrário, você cria objetos e instalações materialmente convincentes, belos e intelectualmente envolventes.

CM – Em dezembro de 2000 participei de uma exposição organizada

por Gerardo Mosquera, no Museu Reina Sofia, cujo título intrigante era “*No es sólo lo que ves: pervertiendo el minimalismo*”. Título e exposição comentam certa retórica adotada pelos minimalistas, que reverbera contra os propósitos que você diria calvinistas dessa tendência internacional.

FM - O título da exposição glosa uma afirmação dogmaticamente minimalista de Frank Stella, “What you see is what you see”. No texto introdutório à mostra, Mosquera diz: “Esta espécie de desconstrução autocrítica do Minimalismo implica tanto a ironia como a contaminação do auto-referencial representativo desta tendência com componentes “exteriores” à arte: culturais, biológicos, sociológicos, surrealizantes, sociais etc. Tem lugar uma crítica dos truques minimalistas através de uma autoironia dos mecanismos envolvidos ...”

CM - É preciso desvincular a arte do casual. Falar da arte como momentos altamente sofisticados e antecipatórios de coisas que vão acontecer. Separar a arte da ignorância, mas sem ignorar a ignorância. Separar a arte das superficialidades, mas sem desprezar a superficialidade. Deixar de ser, como na conhecida frase de Duchamp: “*Bête comme un peintre*”.

FM - Ocorre que a arte também pensa, mas alguns artistas querem ser mais inteligentes que a obra. E se perdem.

CM - Às vezes, o artista é, como no candomblé, o cavalo: um instrumento de viabilização da obra, e não algo que se sobrepõe a ela. Aqui reside a questão do estilo, que para atender a vontade do artista, acaba comprometendo a autonomia da obra.

FM - Um fecho para esta entrevista.

CM - Seria o caso, aqui e agora, de citar Carl André: “Um homem escala uma montanha porque ela está lá. Um homem executa uma obra de arte porque ela não se acha lá”.

Notas:

1 - Sobre esta obra escreveu Guy Brett: “A manipulação das escalas e sua capacidade de engendrar ideias encontra sua mais brilhante ilustração na obra-prima “Cruzeiro do Sul”. Este cubo minúsculo, feito de segmentos de carvalho e pinho (árvores sagradas para os índios tupis do Brasil, já que sua fricção produz fogo), é exposto sozinho num espaço de 200 metros quadrados. Explora a fronteira tênue que separa o grande do pequeno. A produção do fogo pelo cubo e a conquista do espaço vazio através do fenômeno explosivo é sugerida. O espaço que reduz o objeto também lhe confere seu poder”. (Cinco abordagens, catálogo da exposição de Cildo Meireles, Museu de Arte Moderna e Contemporânea de Strasbourg, França, 2003)

2 - O texto “Inserções em Circuitos Ideológicos”, foi publicado originalmente na Revista Malazartes, Rio de Janeiro, número 1, Set./Out./Nov. de 1975.

“O homem sobe a montanha porque ela está lá. E o artista faz a obra de arte porque ela não está lá.”

Carl André

Nota final

Dois acervos distintos com memórias que se encontram e se complementam. Duas obras desiguais entre si, linhas autônomas, mas que expõem, ambas, experiências singulares na arte brasileira. Personagens fundamentais e atuantes no mesmo período - Cildo Meireles e Frederico Morais. São os pontos de convergência entre a obra crítica de Frederico e a produção artística de Cildo que conduzem este trabalho realizado no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Memória e Acervos da Fundação Casa de Rui Barbosa.

A chegada de ambos ao Rio de Janeiro coincide com o momento de endurecimento do regime militar brasileiro, iniciado com a deposição de João Goulart e a tomada do poder em 1964. Uma intensificação repressiva que seria marcada não apenas por prisões, ações policiais, pelo reforço da violência estatal contra os opositores do regime, mas que se faria acompanhar pela supressão de um conjunto significativo de direitos políticos e individuais, entre eles o exercício da dissidência e a liberdade de expressão, pela ampliação da censura à informação e às artes. A história individual de Frederico e Cildo se integra, dessa forma, à história do próprio país, revelada por meio de seus depoimentos e de seus preciosos guardados, que são emocionantes relatos históricos de um período que acreditávamos nunca mais viver - os anos de chumbo, as perseguições, as mortes, toda angústia que foi a ditadura militar no Brasil.

Trajetórias importantes e inspiradoras no cenário da arte brasileira. E através de seus acervos podemos reviver o passado e buscar compreender o que somos hoje e o que podemos ser. Pois as obras de Cildo e Frederico não só resistiram, desafiaram e venceram o obscurantismo. Elas fascinam, encorajam, trazem esperanças para as futuras gerações. Provam que a cultura resiste e que é, sim, a identidade de um país.

Frederico Moraes, cuja coragem ao denunciar que estavam roubando Guignard já prenunciava um percurso combativo e solidário aos artistas e à produção artística da qual participava como interlocutor, incentivador, curador. Um crítico que foi capaz de abrir as portas dos museus dizendo: “Venham, o museu é a casa do povo e a rua é extensão do museu”. Isso fez muitas pessoas se aproximarem da arte, da cultura, dos artistas. E ele conseguiu. Não seríamos o que somos hoje, em termos da relação arte/público, sem a sua contribuição. Tantos anos escrevendo sobre os mais diversos artistas, suas obras e suas vidas sem jamais se sobrepor a eles. Sua *Nova Crítica*, seus audiovisuais, seus *Domingos da Criação*, sua *Arte no Aterro*, sua dedicação frutificou e reverbera ainda hoje. As viagens pelo mundo, quando representou o país e apoiou a construção de uma história da arte contemporânea brasileira. A Bienal do MERCOSUL, *Missão Missões: 300 anos a Visão do Artista, Do Corpo a Terra* - foram experiências inspiradoras. As histórias dos salões de arte, sua bravura consciente ao enfrentar os militares, como ao assumir saber que, naquele muro, no fundo da fotografia de Volpini, havia uma frase considerada subversiva. Aí sua marca ficou para sempre na construção de um país melhor, mais livre, mais diversificado culturalmente, mais humano. É a marca de quem acredita na arte, de quem dedicou a vida a provar isso.

Cildo Meireles, que ousou alterar a fronteira do país, e questionou, ao mesmo tempo, o processo industrial, o sistema monetário, e nossa percepção visual, olfativa e sensorial. Um artista que contou nossa história com ossos, moedas e hóstias; que nos desafiou com pesos e medidas, pisando em ovos sob um céu de balas de revólver. Se parece impossível abrir o cadeado de obras como *Razão/Loucura*, as *Malhas da liberdade*, que crescem no plano e no espaço ao mesmo tempo, me pergunto: *Conhecer Pode ser Destruir?* E penso em *Cruzeiro do Sul*, tão simples e tão complexo. Penso que o simples uso da palavra em suas obras altera a percepção da língua e do alcance dela. Como diz Frederico: “Cildo é imenso!”

Preciso agradecer aos dois aqui, nessa nota com que encerro o meu percurso no Mestrado da FCRB. Pois durante todo o período em

que trabalhamos juntos, na organização dos dois acervos, pude aprender bem mais do que acreditava ser possível para mim.

Enquanto líamos juntos, Frederico e eu, os seus textos, e víamos as imagens correspondentes e falávamos de cada momento da sua história, e da história da arte que ajudou a construir, eu senti orgulho e emoção todos os dias, e viajei com ele através do tempo e de toda a documentação reunida por ele. Preciso/precisamos agradecer a ele por ter guardado tudo, por me deixar entrar nesse acervos, por compartilhar agora, com tantas pessoas, as memórias de um curador, de um crítico, um trabalhador da cultura, de um homem que entende de arte e de gente. A trajetória de Frederico como crítico é uma história que eu sempre vou contar com prazer, com certeza de sua relevância.

Antes de conhecer Cildo Meireles, eu já sabia da grandeza do seu trabalho. Frederico registrou e detalhou muito bem os caminhos desse artista e dessa obra. Registrou também que ninguém poderia mergulhar tão fundo nas camadas dessa obra, pois em cada uma há um mistério, algo que, nessa obra, sempre poderá ser descoberto, e, ao mesmo tempo, nela sempre há algo que se comunica com todo tipo de gente. Pois ela carrega algo de universal e único. Algo que a convivência generosa de todos os dias com Cildo me ensinou sobre ele, pessoalmente, também. Enigma e abrangência e generosidade imensas marcam obra e artista. Generosidade como ao repetir que eu não deveria desanimar, que não se pode desanimar, aliás, pois a cultura resiste. E eu acreditei e fiquei mais forte, e creio que nada vai conseguir nos parar.

Aqui, tanto observo o percurso realizado pelo crítico-artista que é Frederico Morais, quanto procuro visualizar certas obras de Cildo Meireles segundo a perspectiva de Frederico, apresentando uma síntese do percurso de Cildo Meireles em análises do próprio Morais, destacando, assim, ao mesmo tempo, a interseção entre a trajetória de ambos.

Esse livro, se uma compilação de escritos de Frederico sobre Cildo, se uma conversa entre eles, é, igualmente, uma compilação de meus próprios interesses e estudos. E é tanto um exercício de pesquisa arquivística quanto um exercício de admiração, uma homenagem a um

artista e a um crítico com os quais eu incrivelmente tenho a satisfação de conviver. É um pequeno recorte por meio do qual eu procuro me aproximar criticamente desses dois acervos, dessas duas obras, e é, também, uma forma simples de agradecer a ambos pelo contato com esses dois mundos tão ricos e profundos. É a certeza de que essa é uma pesquisa que ainda está sendo construída, que é um trabalho em progresso, colaborativo e vivo, uma abordagem que deverá ser constantemente alimentada e nutrida. É a sorte de uma aprendiz.

Parte III

Sobre Cildo Meireles
e Frederico Morais





*“O artista é como um garimpeiro:
vive a procurar o que não perdeu”
Cildo Meireles*

Sobre Cildo Meireles e Frederico Moraes

Cildo Meireles nasceu no Rio de Janeiro em 1948, onde reside. Estudou com o artista peruano Félix Barrenechea, em Brasília (1963), e na Escola Nacional de Belas-Artes (1968), Rio de Janeiro. Realizou sua primeira individual (1967) no Museu de Arte Moderna da Bahia. De 1971 a 1973, viveu em Nova York, onde havia participado da exposição *Information*, no MOMA, em 1970. Em 1975, foi um dos fundadores da revista *Malasartes*.

Entre outras, realizou exposições no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (Brasil) 1975; Pinacoteca de São Paulo (Brasil) 1978/2006; *Magiciens de la Terre*, Pompidou/La Villette (França), 1989; Institut Valenciá d'Art Modern – IVAM (Espanha), 1995; New Museum, NY (EUA), 1999; Institute of Contemporary Art, Boston (EUA); Museu de Arte Moderna de São Paulo e Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (Brasil), 2000; Tate Modern em Londres (Inglaterra), 2008, posteriormente apresentada no MACBA, Barcelona (Espanha) e MUAC, Cidade do México (México), 2009; *Entrevendo*, no SESC Pompéia, São Paulo (2019).

Participou de várias bienais, entre outras: Veneza (Itália) em 1976/2003/2005 e 2009; Sydney (Austrália), 1984; São Paulo (Brasil), 1981/1998 e 2010 e *Documenta* de Kassel (Alemanha), 1992 e 2002; Bienal Sur, (Chile) 2019. Possui obras em coleções públicas e privadas no Brasil, MAM, Rio; MAM, São Paulo; MAC, São Paulo; Instituto Carlos Scliar, Cabo Frio; e Gilberto Chateaubriand, Rio de Janeiro. E tem obras nas coleções do Museum of Modern Art – MOMA, Nova York; Los Angeles County Museum of Art – Lacma, Los Angeles; Contemporary Art Museum Houston; Blanton Museum of Art – Austin, Texas

(USA); Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris; FNAC – Fonds National d'Art Contemporain, Paris (França); KIASMA, Museum of Contemporary Art, Helsinki (Finlândia); Reina Sofia – Museu Nacional de Arte, Madri (Espanha); La Caixa, Barcelona; MACBA, Barcelona (Espanha); Serralves, Porto (Portugal); Cisneros, Venezuela; Daros, Zurique (Suíça); e Tate Modern, London (Inglaterra).

Seu trabalho tem sido objeto de estudos, teses de mestrado e doutorado, e de vários documentários, entre outros, *Cildo Meireles* (1979), dirigido por Wilson Coutinho; *Cildo* (2008) de Gerald Fox; *Cildo* (2009) dirigido por Gustavo Moura; *A obra de arte* (2010), dirigido por Marcos Ribeiro, e o último, *Ouvir o Rio: uma escultura sonora de Cildo Meireles* (2011), da diretora Marcela Lordy.

Frederico Moraes nasceu em Belo Horizonte, em 1936, e aos 23 anos se mudou para o Rio de Janeiro, onde vive. É crítico, historiador de arte e curador independente. Exerce a crítica de arte desde 1956, tendo colaborado com artigos e ensaios para jornais e revistas especializadas do Brasil, América Latina, Estados Unidos, Europa e Austrália. No Rio de Janeiro, onde reside desde 1966, foi titular da coluna de artes plásticas do *Diário de Notícias* (1966-1973) e de *O Globo* (1975-1987).

Entre 1962 e 2013, publicou 41 livros sobre arte brasileira e latino-americana no Brasil, Colômbia, México e Cuba, destacando-se, entre outros títulos, *Artes Plásticas: a crise da hora atual* (1975), *Artes Plásticas na América Latina: do transe ao transitório* (1979), *Guignard* (1979), *Mathias Goeritz* (Universidade Nacional Autônoma do México, 1982), *Ramirez Villamizar: constructor de utopias* (MAM de Bogotá, 1984), *Azulejaria Contemporânea no Brasil, 2 vols.* (1988-1990), *Cronologia das Artes Plásticas no Rio de Janeiro – 1816-1994* (1995), *Arte é o que eu e você chamamos arte* (1998), *O Brasil na visão dos artistas – a natureza e as artes plásticas* (2001), *João Câmara: Trilogia* (2003), *Wanda Pimentel* (2012) e *Arthur Bispo do Rosário – Arte Além da Loucura* (2013).

Foi coordenador de cursos e diretor de artes plásticas do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1967-1973); diretor da Galeria de Arte BANERJ, RJ (1984-1986); diretor da EAV Parque Lage, RJ (1986-1987); consultor do Instituto Itaú Cultural, SP (1986-1994); e ainda professor

da Escola Superior de Desenho Industrial, RJ (1967-1969); da Escola de Comunicação da UFRJ (1969-1970); da Faculdade de Arquitetura Santa Úrsula, RJ (1970); da PUC/RJ (1974); e da Faculdade de Educação Artística, Niterói (1974-1982).

Realizou a curadoria de 71 exposições e eventos de arte no Brasil e no exterior, entre os quais, *Do corpo à terra*, Belo Horizonte (1970), *Dominhos da criação*, MAM do Rio de Janeiro (1971), *Entre a mancha e a figura* (MAM-RJ, 1982), *Tempos de guerra*, RJ (1986), *Depoimento de uma geração*, RJ (1986), *Missões 300 anos - a visão do artista*, Porto Alegre (1987), *Arthur Bispo do Rosário: registros de minha passagem pela terra* (Rio de Janeiro e outras capitais 1989-1990), I Bienal de Artes Visuais do MERCOSUL, Porto Alegre (1997), e *Cildo Meireles: algum desenho*, RJ (2005).

Foi ainda co-curador de outras treze exposições, entre as quais *Modernidade: Art Brésilien du 20eme Siècle*, Museu de Arte Moderna da Cidade de Paris (1987), *Brazil Projects*, PS-1, Nova York (1988) e *Viva Brasil Viva*, Kulturhuset/Liljevachs, Estocolmo (1991).

Participou como jurado de 102 salões, bienais e concursos de arte no Brasil e no exterior, bem como de inúmeros colóquios e seminários na América Latina, Europa e Estados Unidos. Recebeu diversos prêmios como jornalista, crítico de arte, curador e audiovisualista.

Sua atividade como crítico e curador tem sido analisada em ensaios, catálogos, livros, teses universitárias, no Brasil e no exterior.

Referências para estudo sobre Cildo Meireles

ADLER, Phoebe; HOWELLS, Tom; KOTSOPOULOS, Nikolaos. Cildo Meireles. In: ADLER, Phoebe; HOWELLS, Tom; KOTSOPOULOS, Nikolaos. *Contemporary art in Latin America*. Londres: Black Dog, 2010.

AMARAL, Aracy A. *34º panorama arte brasileira: da pedra da terra daqui*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2015.

AMARAL, Aracy A. Cildo Meireles no MAC. In: AMARAL, Aracy A. *Textos do Trópico de Capricórnio: Artigos e ensaios (1980-2005)*. São Paulo: Editora 34, 2006. (Bienais e artistas contemporâneos no Brasil, 3)

AMARAL, Aracy A. Reflexões: o artista brasileiro II – e uma presença: Cildo Meireles. In: AMARAL, Aracy A. *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burger (1961-1981)*. São Paulo: Nobel, 1983.

AMARAL, Aracy. Cildo Meireles: casos de sacos. *Proposta em boletim*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, n. 50, mar. 1977.

AMARAL, Aracy; TORAL, André. *Estratagemas inteligentes: arte e sociedade no Brasil de 1957 a 1975*. São Paulo: Instituto Callis/Itaú Cultural, 2005.

ANJOS, Moacir dos. A indústria e a poesia. In: ANJOS, Moacir dos (coord.). *Arte crítica*. Rio de Janeiro: Editora Automática, 2011.

ANJOS, Moacir dos. Babel. In: ANJOS, Moacir dos (coord.). *Arte crítica*. Rio de Janeiro: Editora Automática, 2011.

ANJOS, Moacir dos. Cildo Meireles: a indústria e a poesia. *Arte & Ensaios*. Rio de Janeiro, UFRJ, n. 11, 2004.

ANJOS, Moacir dos. Babel. In: ANJOS, Moacir dos. *Arte Bra Crítica*. Rio de Janeiro, Brasil: Funarte, 2010.

ANJOS, Moacir dos. Cildo Meireles. A indústria e a poesia. In: ANJOS, Moacir dos. *Arte Bra Crítica*. Rio de Janeiro, Brasil: Funarte, 2010.

ANJOS, Moacir dos. Cildo Meireles. In: ANJOS, Moacir dos. *Al calor del pensamiento*. Madrid: Fundación Banco Santander; Daros Latinamerica, 2010.

ASBURY, Michael. *Cildo Meireles: occasion (1974, 2005, 2008)*. Londres: University of the Arts London; TRAIN, 2008.

AURETOT-BOURUET, Veronique. *Cildo Meireles: l'art de la sape*. Exposition Cildo Meireles. Beaux-Arts, Paris, n. 226, 2003.

AZAMBUJA, Renata. Cildo Meireles: a física do espaço social. *Arte Futura*, Brasília, n. 0, ago, 2000.

BASUALDO, Carlos. Maxima Moralia: the work of Cildo Meireles. *Artforum International*, Nova York, v. 35, n. 6, 1997.

BONHAM-CARTER, Charlotte; HODGE, David. Cildo Meireles. In: BONHAM-CARTER, Charlotte; HODGE, David. *Le grand livre de l'art contemporain: 200 artistes exliqués*. Paris: Eyrolle, 2 ed, 2013.

BRETT, Guy. Cildo Meireles. In: MACIEL, Katia (org.). *Brasil experimental: arte/vida, proposições e paradoxos*. Trad. Renato Rezende. Rio de Janeiro, 2006.

BRETT, Guy. Corners and crossroads. *Frieze Magazine*, Londres, n. 117, set. 2008.

BRETT, Guy (ed.). *Cildo Meireles*. Londres: Tate Publishing; Nova Iorque: Distributed Art Publishers, 2008; Barcelona: MACBA, 2009.

CABAÑAS, Kaira M. Cildo Meireles: awareness within anaesthesia. *Parachute*: revue d'art contemporain, Canadá, Montreal Editions Parachute, n. 110, 2003.

CALIRMAN, Claudia. Cildo Meireles: arte clandestine. In: CALIRMAN, Cláudia. *Arte brasileira na ditadura militar*: Antonio Manuel, Artur Barrio e Cildo Meireles. Rio de Janeiro: Réptil, 2014.

CALIRMAN, Claudia. Cildo Meireles: o lugar do artista, da obra, do public. In: JAREMTCHUK, Daria; RUFINONI, Priscila. *Arte e política*: situações. São Paulo: Alameda, 2010.

CAMERON, Dan. Cildo Meireles. *Bomb*, Nova York, n. 70, p. 125-127, 2000.

CAMERON, Dan; HERKENHOFF, Paulo; MOSQUERA, Gerardo. *Cildo Meireles*. Londres: Phaidon Press, 1999; São Paulo: Cosac Naify, 2000.

COUTINHO, Wilson. A estratégia de Cildo Meireles. In: PUCU, Isabela (org.). *Imediações*: a crítica de Wilson Coutinho. Rio de Janeiro: Funarte, 2008.

COUTINHO, Wilson. A estratégia de Cildo Meireles. *Revista Arte Hoje*, n. 13, Rio de Janeiro, jul. 1978.

COUTINHO, Wilson. Cildo Meireles: “Golbery com mais recursos não sabe fazer arte. Orson Welles, com menos, sabe”. In: PUCU, Isabela (org.). *Imediações*: a crítica de Wilson Coutinho. Rio de Janeiro: Funarte, 2008.

COUTINHO, Wilson. Cildo Meireles: “Golbery com mais recursos não sabe fazer arte. Orson Welles, com menos, sabe”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 3 out. 1983.

COUTINHO, Wilson. No MAM, momentos de uma arte radical. In: PUCU, Isabela (org.). *Imediações*: a crítica de Wilson Coutinho. Rio de Janeiro: Funarte, 2008.

COUTINHO, Wilson. No MAM, momentos de um arte radical. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1 out. 1984.

COUTINHO, Wilson. O metro do experimentalista. *O Globo*, Rio de Janeiro, 30 mar. 1995.

CREIXELL, Anna Adell. Cildo Meireles: desvios perceptivos y metáforas. *Lápiz*, Madrid, n. 253, 2009.

DROSTERIJ, Gerard; OOMS, Toine; VOS, Ken. Cildo Meireles. In: DROSTERIJ, Gerard; OOMS, Toine; VOS, Ken. *Intruders*: reflections on art and the

ethnological museum. Leiden: National Museum of Ethnology, 2004.

DUARTE, Paulo Sergio. Cildo Meireles. In: DUARTE, Paulo Sergio. *Arte brasileira contemporânea: um prelúdio*. Rio de Janeiro: Silvia Roesler Edições de Arte, 2008.

FARIAS, Agnaldo. Cildo Meireles: Babel. *Artecontexto: arte, cultura, nuevos medios*. Madrid, Artehoj, n. 13, 2007/01, 2006.

FARIAS, Agnaldo. Cildo Meireles. Rio de Janeiro, RJ - 1948. *Arte brasileira hoje*. São Paulo, Brasil: Publifolha, 2002.

FERNANDES, João (ed.). *Cildo Meireles*. Porto: Fundação de Serralves; São Paulo: Cosac Naify, 2013.

FIGUEIREDO, Aline. *Artes plásticas no centro-oeste*. Cuiabá: Editora da UFMT, MACP, 1979.

FREITAS, Artur. “O circuito” e “A violência”. In: FREITAS, Artur. *Arte da guerrilha: vanguarda e conceitualismo no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2013.

GAUTHIER, Michel. *Art conceptuel*. Paris: Centre Pompidou; Rio de Janeiro, Beco do Azogue, 2013.

GODFREY, Mark. Playing the system. *Tate Etc.*, Londres, n. 14, 2008.

HARTEL, Gaby. (ed.) *A K Dolven: please return*. Londres, 2015.

HERKENHOFF, Paulo. Cildo Meireles: bifurcations. *Art Press*, Paris, n. 363, 2010.

HERKENHOFF, Paulo. *Cildo Meireles: geografia do Brasil*. Rio de Janeiro: Artviva Produção Cultural, 2001.

ITAÚ CULTURAL. *Cildo Meireles: rio oir (Ocupação)*. São Paulo: Itaú Cultural, 2011.

IVAM – Instituto Valenciano de Arte Moderna. *Cildo Meireles*. Valência: IVAM – Centre del Carme, 1995.

JAUKKURI, Maaretta (ed.). *Cildo Meireles*. Helsinki: Studio K., Kiasma Museum of Contemporary Art, 1999.

JAUKKURI, Maaretta. Território concreto de ideias: o além do específico na obra de Cildo Meireles. In: COUTO, Ronaldo Graça (org.). *Arte e artistas plásticos no Brasil*. São Paulo: Metalivros, 2000.

KANAAL ART FOUNDATION. *Cildo Meireles – Through/Tunga – Lezarts*. Kortrijk: Kanaal Art Foundation, 1989.

LAGNADO, Lisette. Cildo Meireles – desvio para a interpretação. In: Fundação Bienal de São Paulo. *XXIV Bienal de São Paulo – Núcleo histórico*:

antropofagia e história de canibalismos (catálogo). São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998.

LEFFINGWELL, Edward. Unspoken Stories. *Art in America*, Nova York, v. 88, n. 7, 2000.

MAIA, Carmen (org.). *Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Funarte, 2009.

MARTINS, Sérgio B. Enigmages (Chapter 4). In: MARTINS, Sérgio B. *Constructing an Avant Garde: Art in Brazil (1949-1979)*. Cambridge: MIT Press, 2013.

MATOS, Diego Moreira. *Cildo Meireles: espaço, modos de usar*. Tese. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – Universidade de São Paulo, 2014.

MATOS, Diego; WISNIK, Guilherme (orgs.). *Cildo: estudos, espaços, tempo*. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

MEIRELES, Cildo *et al.* Editorial. *A parte do fogo*, Rio de Janeiro, n. 1, 1980.

MEIRELES, Cildo. *Cildo Meireles* [1981]. Rio de Janeiro: Funarte, 2009. (Col. Arte Brasileira Contemporânea)

MEIRELES, Cildo. *Desenho*. Salvador: Museu de Arte Moderna da Bahia, 1967.

MESQUITA, Ivo. Panorama del arte brasileño. In: FERREIRA, Glória (coord.). *Arte contemporâneo brasileño: documentos y críticas*. Santiago de Compostela: Dardo, 2009.

MORAES, Angélica. Criação de valor. In: QUEMIN, Alain; FIALHO, Ana Leticia; MORAES, Angélica de. *O valor da obra de arte: ensaios*. São Paulo: Metalivros, 2014.

MORRIS, Frances (ed.). *Tate Modern: the handbook*. Londres: Tate, 2006.

MOSQUERA, Gerardo. Spheres, Cities, transitions: international perspective on art and culture. *ArtNexus*, Bogotá, n. 54, 2004.

MUNDER, Heike. (ed.). *Cildo Meireles*. Resistance: an anthology on aesthetic strategies under repressive regimes in Latin America. Zurique: Migros Museum für Gegenwartskunst & JRP/Ringier, 2015.

ORTEGA, Damián (ed.). *Cildo Meireles*. Cidade do México: Alias, 2009.

OSORIO, Luiz Camillo. Década de 1970 - os artistas: Cildo Meireles. In: KAZ, Leonel; LODDI, Nigge (orgs.). *Arte e ousadia: o Brasil na Coleção Sattamini*. Rio de Janeiro: Aprazível Edições, 2008-2009.

PERNES, Fernando (ed.). *Cildo Meireles*, jornal de exposição. Porto: Fundação Serralves, 1996.

PONTUAL, Roberto. *Arte brasileira contemporânea: coleção Gilberto Chateaubriand*. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 1976.

PONTUAL, Roberto. Cildo: rastilho e pólvora. *In*: PUCU, Izabela; MEDEIROS, Jacqueline (orgs.). *Roberto Pontual: obra crítica*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2013.

PONTUAL, Roberto. Tensões: casos de Cildo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19 maio 1979.

RAMADE, Bénédicte. Portrait d'artiste Cildo Meireles. Cildo Meireles, un esprit scientifique. *L'Œil*, Paris, n. 545, 2003.

RAMÍREZ, Mari Carmen. Circuito das heliografias: arte conceitual e política na América Latina. *Arte & Ensaios*, n. 8, Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.

RAMÍREZ, Mari Carmen. Tactics for thriving on adversity: conceptualism in Latin America, 1960-1980. *In*: CAMNITZER, Luis; FARVER, WEISS, R. *Global conceptualism: points of origin, 1950s-1980s*. Nova York: Queens Museum of Art, 1999.

RANGEL, Maria Lúcia. O canto das formas de Cildo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 31 out. 1975.

RIVERA, Tania. A aura e o sujeito em Waltercio Caldas e Cildo Meireles. *In*: RIVERA, Tania. *O avesso do imaginário: arte contemporânea e psicanálise*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

RIVERA, Tânia. A crise, a ética e o objeto. *In*: RIVERA, Tania. *O avesso do imaginário: arte contemporânea e psicanálise*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

RIVERA, Tania. A estética é sempre política: Cildo Meireles. *In*: RIVERA, Tania. *O avesso do imaginário: arte contemporânea e psicanálise*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

RIVERA, Tania. O sujeito é uma multidão: ensaio sobre os trabalhos sonoros de Cildo Meireles. *In*: FLORES, Livia. *Pelas vias da dúvida: 2º Encontro de pesquisadores de pós-graduação em artes do Estado do Rio de Janeiro*. 2012.

RIVERA, Tânia. Sublimação, espaço e fantasia. *In*: RIVERA, Tania. *O avesso do imaginário: arte contemporânea e psicanálise*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

ROBERTS, Rebeca. *MoMa highlights since 1980: 250 works from the Museum of Modern Art New York*. Nova York: The Museum of Modern Art, 2007.

ROCHA, Michael Zózimo da. Cédula. *In*: ROCHA, Michael Zózimo da. *Estratégias expansivas: publicações de artistas e seus espaços moventes*. Porto Alegre: Ed. do autor, 2011.

ROELS JR., Reynaldo; SANTOS, Joaquim Ferreira dos. A arte do AI-5 hoje. *In*: FERREIRA, Glória (org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*.

Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

RYFF, Sérgio. Cildo Meireles, com risco de incêndio, prova que tem toda razão. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 abr. 1979.

SCARBOROUGH, Sheree. Cildo Meireles. In: SCARBOROUGH, Sheree. *Blanton Museum of Art: guide to the collection*. Austin: Blanton Museum of Art, 2006.

SCOVINO, Felipe. A ironia e suas estratégias na obra de Cildo Meireles. *Arte & Ensaios*, n. 15, Rio de Janeiro: UFRJ/EBA, 2007.

SCOVINO, Felipe (org.). *Encontros: Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2010.

SPERANZA, Graciela. *Atlas portátil de América Latina: arte y ficciones errantes*. Barcelona: Anagrama Colección Argumentos, 2012.

VAN UZENDOOM, Jan. 46 Meireles, Cildo. In: SHULZE, Janine; COENEN, Jo; SLAMP, Margo. *Kunst bij Rijksgebouwen 2000-2003*. Rotterdam: Episode, 2004.

VELOSO, Marco. Cildo Meireles. In: SALGADO, Renata (org.). *Imagem escrita*. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

VENÂNCIO FILHO, Paulo. Casos de sacos 1976-2005. In: VENÂNCIO FILHO, Paulo. *A presença da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

VENÂNCIO FILHO, Paulo. Física, economia, política. In: VENÂNCIO FILHO, Paulo. *A presença da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

VENÂNCIO FILHO, Paulo. Plural e libertário. In: VENÂNCIO FILHO, Paulo. *A presença da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

WISNIK, Guilherme. *Aqui, do lado de lá* (apresentação). Itaú Cultural, 2011. Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/cildo-meireles/texto-do-curador/>. Acesso em: 16 fev. 2020.

WULFTEN, Thomas. Documenta 11 – Der Rundgang Cildo Meireles. *Kunstforum International*, n. 161, Stuttgart, 2002.

Escritos de Cildo Meireles

MEIRELES, Cildo. Arte física: caixas de Brasília/clareira. *Humanidades*, n. 56. Brasília: Editora da UnB, dezembro de 2009, p. 08-13.

MEIRELES, Cildo. Cruzeiro do Sul. In: BRITO, Ronaldo; VENÂNCIO, Paulo. *O moderno e o contemporâneo (o novo e o outro novo)/Lugar Nenhum: o meio de*

arte no Brasil. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980.

MEIRELES, Cildo. Cruzeiro do Sul. In: FERREIRA, Glória. (org.). *Crítica de arte no Brasil*: temáticas contemporâneas. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

MEIRELES, Cildo. Inserções em circuitos ideológicos (1970). *Malasartes*, Rio de Janeiro, n. 1, set./out./nov. 1975.

MEIRELES, Cildo. Inserções em circuitos ideológicos. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. São Paulo: Jorge Zahar, 2006.

MEIRELES, Cildo. Quem se desloca recebe, quem pede tem preferência. *Malasartes*, Rio de Janeiro, n.1, set./out./nov. 1975.

MEIRELES, Cildo. ...uma ânsia e não uma questão. *Módulo*. Caderno de textos 01. Brasilidade. Rio de Janeiro: Avenir Editora, 1982.

Nota biográfica sobre Frederico Morais

ALZUGARAY, Paula. De que matéria é feito o domingo? Revista Select, n. 39, 2018. Disponível em: <https://www.select.art.br/de-que-materia-e-feito-o-domingo/>. Acesso em: FALTA DATA.

CHAGAS, Tamara. A crítica como desdobramento poético. Poiesis, Niterói, v. 13, n 19, p. 413-432, jan/jun/ 2012. Disponível em: <http://periodicos.uff.br/poiesis/article/view/26919/15626>. Acesso em: FALTA DATA.

CHAGAS, Tamara. Do crítico-artista: a criação como fundamento da Nova Crítica de Frederico Morais. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH. São Paulo, julho 2011

FREITAS, Artur. Contra-arte: vanguarda, conceitualismo e arte de guerilha–1969-1973. Tese. 2007.

GOGAN, Jessica (org.); MORAIS, Frederico. Domingos da Criação: uma coleção poética do experimental em arte e educação. Rio de Janeiro: Instituto MESA, 2017.

INTERLENGHI, Luiza. A felicidade é o problema fundamental da arte. [Entrevista]. Revista Arte & Ensaios, n. 28, 2014.

LEAL, André. Da cidade lúdica aos Domingos da Criação: a constelação Frederico Morais. Poiesis, Niterói, v. 20, n 33, p. 413-432, jan/jun/ 2018.

Disponível em: <http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.2033.413-434>. Acesso em: FALTA DATA.

MARI, Marcelo. Frederico Morais: a crise da vanguarda construtiva no Brasil (1960-70). Palíndromo, n. 8, 2012. Programa de Pós Graduação em Artes Visuais – CEART/UEDESC.

MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA. Neovanguardas: catálogo. Belo Horizonte, 2008. 163 p.

REBOUÇAS, Júlia. Eis a arte: a atuação do crítico, curador e artista Frederico Morais. Tese de doutoramento. Belo Horizonte: Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, 2017.

REBOUÇAS, Julia. Frederico Morais: pensamento em ação. Revista CULT: seção perfil. 2015.

RIBEIRO, M. A. Neovanguardas: Belo Horizonte, anos 60. Belo Horizonte: C/ Arte. 1997.

RIBEIRO, M.A. Entrevista com Frederico Morais: “A arte não pertence a ninguém”. Revista UFMG, Belo Horizonte, v. 20, n. 1, p. 336-351, jan./jun. 2013.

TAGA, Ricardo. Frederico Morais: crítica de arte e vanguarda no Brasil (1962-1972). 2018. 120 f., il. Dissertação (Mestrado em Arte) Universidade de Brasília, Brasília, 2018.

Obras de Frederico Morais

MORAIS, Frederico. *Arte e indústria*. Minas Gerais: Imprensa Oficial, 1962.

MORAIS, Frederico. *Artes Plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1975.

MORAIS, Frederico. *Guignard*. São Paulo: Centro de Arte Novo Mundo, 1974.

MORAIS, Frederico. *Artes Plásticas na América Latina: do transe ao transatório*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1979.

MORAIS, Frederico. *Guignard*. Rio de Janeiro: Monteiro Soares Editores e Livreiros, 1979.

MORAIS, Frederico. *João Câmara: cenas da vida brasileira - 1930/1954*. Rio de Janeiro: Fundação Roberto Marinho, 1980.

MORAIS, Frederico. *Mathias Goeritz*. México: Universidad Nacional Autó-

noma de México, 1982.

MORAIS, Frederico. *Dez casos de amor e uma pintura de Câmara*. Rio de Janeiro: Fundação Roberto Marinho, 1983.

MORAIS, Frederico. *Chorei em Bruges: crônicas de amor à arte*. Rio de Janeiro: Avenir Editora, 1983.

MORAIS, Frederico. *Dolino: perfis*. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 1984.

MORAIS, Frederico. *Núcleo Bernardelli: arte brasileira dos anos 30 e 40*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1982.

MORAIS, Frederico. *Ianelli: forma e cor*. São Paulo: Edição do artista, 1984.

MORAIS, Frederico. *Ramírez Villamizar: constructor de utopias*. Bogotá: Flota Mercante Gran Colombia/Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1984.

MORAIS, Frederico. *A Olinda de Guignard na casa de Barros de Carvalho*. Rio de Janeiro: Rio-Arte/Pró- Memória, 1985.

MORAIS, Frederico. *Arte brasileira: do modernismo à contemporaneidade vista através do acervo da Sul América*. Rio de Janeiro: Sul-América Seguros, 1985.

MORAIS, Frederico. *Pablo Mon Amour: Chico Caruso*. Rio de Janeiro: Cia. Industrial de Papel Pirahy, 1986.

MORAIS, Frederico. *Os caminhos da arte brasileira*. Rio de Janeiro: Júlio Bogoricin Imóveis, 1986. (Da coleção)

MORAIS, Frederico. *Inimá, o fauve brasileiro*. Rio de Janeiro: Leo Christiano Editora, 1987.

MORAIS, Frederico. *Arte popular e sertaneja de Joracy Dórea. Uma utopia?* Salvador: Editora Cordel, 1987.

MORAIS, Frederico. *Panorama das Artes Plásticas - Séculos XIX e XX*. Instituto Cultural Itáu: São Paulo, 1989, 2a. edição, revista e ampliada, 1991.

MORAIS, Frederico. *Azulejaria Contemporânea no Brasil*. V. 1. São Paulo: EPC/Incepa, 1988.

MORAIS, Frederico. *Azulejaria Contemporânea no Brasil*. V. 2. São Paulo: EPC/Incepa, 1990.

MORAIS, Frederico. *Felícia Leirner: a arte como missão*. São Paulo: Editora da artista, 1991.

MORAIS, Frederico. *Las artes plásticas en América Latina: del trance a lo*

transitório. Casa de las Américas: Habana, 1990.

MORAIS, Frederico. *Crônicas de amor à arte*. Rio de Janeiro: Editora Revan, 1995.

MORAIS, Frederico. *Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro: 1816/1994*. Rio de Janeiro: Editora Top-Books, 1995.

MORAIS, Frederico. *Roberto Magalhães*. Rio de Janeiro: Editora Salamandra, 1996.

MORAIS, Frederico. *Cláudio Kuperman*. Rio de Janeiro: Editora Salamandra, 1997.

MORAIS, Frederico. *Gonçalo Ivo*. Rio de Janeiro: Editora Salamandra, 1997.

MORAIS, Frederico. *Arte é o que eu e você chamamos arte: 801 definições sobre arte e o sistema da arte*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1998.

MORAIS, Frederico. *Monumentos urbanos: obras de arte na cidade do Rio de Janeiro*. São Paulo: Prêmio Editorial, 1999.

MORAIS, Frederico. *Frans Krajcberg: a revolta*, Rio de Janeiro: Editora GB-Arte, 1999

MORAIS, Frederico. *O Brasil na visão dos artistas: a natureza e as artes plásticas*. São Paulo: Prêmio Editorial, 2001.

MORAIS, Frederico. *O Brasil na visão dos artistas: o país e sua gente*. São Paulo: Prêmio Editorial, 2002

MORAIS, Frederico. *O Brasil na visão dos artistas: a cultura brasileira*. São Paulo: Prêmio Editorial, 2003

MORAIS, Frederico. *João Câmara: trilogia*. São Paulo: Takano Editora, 2003.

MORAIS, Frederico. (org.). *Silvana Seffrin*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004. (Col. Pensamento Crítico)

MORAIS, Frederico. *Marilia Kranz*. Rio de Janeiro: Editora Andrea Jackb-son, 2006.

MORAIS, Frederico. *Wanda Pimentel*. Rio de Janeiro: Silvia Roesler Edições de Arte, 2012.

MORAIS, Frederico. *Artur Bispo do Rosário: arte além da loucura*. Rio de Janeiro: Editora Pós-Pós, 2013.

MORAIS, Frederico. *Wilma Martins: obra completa*. Rio de Janeiro: Editora Tamanduá, 2016.

Legendas

- P. 13 - Cildo Meireles e Frederico Moraes na obra Missão/Missões (como construir catedrais), exposta no SESC Pompéia em São Paulo em 2019 - 2020
- P. 16 - Espaços virtuais: Cantos, #1B, 1967-1968
- P. 16 - Volumes virtuais, 1968-1969/2013
- P. 18 - Desvio para o vermelho, 1967-1984
- P. 19 - Arte física: cordões, 1969
- P. 19 - Arte física: Caixas de Brasília/Clareira, 1969
- P. 20/21 - Arte física: Mutações geográficas: fronteira Rio - São Paulo, 1969
- P. 23 - Árvore do dinheiro, 1969
- P. 30 - Convite para o evento Do Corpo à Terra, organizado por Frederico Moraes no Parque Municipal de Belo Horizonte entre 17 e 20 de abril de 1970
- P. 31 - Tiradentes: totem monumento a um preso político, 1970
- P. 33 - Trouxas ensanguentadas, Artur Barrio, 1970
- P. 34 - Performance de Décio Noviello no evento Do Corpo a Terra, 1970
- P. 35 - Instalação O Equilibrista, de Umberto Costa Barros, 1970
- P. 38 - Malhas da Liberdade, 1977
- P. 39 - Convite para a exposição Agnus Dei, na Petit Galerie em 1970
- P. 43 - Fotografia do evento A nova Crítica de Frederico Moraes, na Petit Galerie em 1970
- P. 45 - O sermão da montanha: Fiat Lux, 1973 - 1979
- P. 46 - Rodos, 1978 - 1981
- P. 47 - Missão/Missões (como construir catedrais) 1987 - 2019
- P. 48 - Babel, 2001
- P. 49 - Sem título, 1967
- P. 50/51 - La Bruja, 1979 - 1981
- P. 59 - Volumes virtuais, 1968-1969/2013
- P. 62 - O Espaço cego de Cildo Meireles. Eureka no MAM, O Globo, 05/10/1975
- P. 66 - Eureka Blindhotland 1970 - 1975
- P. 67 - Mebs/Caráxia 1970 - 1971
- P. 69 - Exposição Algum Desenho, com curadoria de Frederico Moraes no CCBB do Rio de Janeiro em MON de Curitiba, 2005 - 2008
- P. 73 - Casos de Sacos, 1976
- P. 76/77 - O sermão da montanha: Fiat Lux, 1973 - 1979
- P. 86/87 - Desaparecimentos, 1982
- P. 92 - Zero Dollar, 1979 - 1984 - 2013
- P. 93 - Jornal o Globo com anotação do editor para Frederico Moraes por conta do artigo sobre a obra Zero Dollar na Bienal de Sidnei
- P. 98 - Desvio para o vermelho, 1967-1984
- P. 104 - Sem título, 1967
- P. 109: - Glove Trotter, 1991
- P. 113 - Sem título, 1968
- P. 117 - Perseguição e assassinato 1º estudo, 1967
- P. 135 - Cildo Meireles em seu ateliê, 2020
- P. 138 - Kuka Kaka, 1999
- P. 139 - Ocasião, 1974-2004
- P. 143 - Através, 1983 -1989
- P. 146 - Para ser curvada com os olhos, 1970, 1975
- P. 162 - Condensado I - Deserto, 1970
- P. 164 - Inserções em circuitos ideológicos: projeto cédula, 1970 - 2019
- P. 174 - Cruzeiro do Sul, 1969 - 1970
- P. 178 - Black Pente, 1971 - 1973
- P. 184 - Volátil, 1980 - 1994
- P. 185 - Marulho, 1991 - 1997
- P. 190/191 - Três sonsidos, 1977
- P. 193 - Atlas, 1995 - 2006
- P. 200 - Imagem do acervo de Frederico Moraes
- P. 202 - Diário de Notícias, 1967
- P. 204 - Página do jornal O Estado de Minas Gerais, 1970
- P. 211 - Instalação O Equilibrista, de Umberto Costa Barros, 1970
- P. 223 - Tiradentes: totem monumento a um preso político, 1970
- P. 227 - Imagem de arquivo Cildo Meireles
- P. 229 - Fotografia do evento A nova Crítica de Frederico Moraes, na Petit Galerie em 1970
- P. 233 - Introdução a Nova Crítica, 1970
- P. 238 - Missão/Missões (como construir catedrais) 1987 - 2019

EDITORA TAMANDUA_ARTE©

Rua Itapiru 1190 – Loja A

Catumbi – 20.251-030 – Rio de Janeiro/RJ

www.tamandua.art.br

Prova impressa em março de 2020, Rio de Janeiro, Brasil. Composto pelas fontes Sole Serif e Frutiger, impresso na gráfica Trio Studio, em papel OffSet Alta Alvura 90 gm.

Na guerra convencional da arte, os participantes tinham posições definidas. Existiam artistas, críticos e espectadores. O crítico julgava, ditava normas de bom comportamento, dizendo que isto era bom ou aquilo era ruim, isto é válido, aquilo não, limitando áreas de atuação, defendendo categorias e gêneros artísticos, os chamados valores plásticos e os específicos. Para tanto, estabelecia sanções e regras estéticas (éticas). Na guerrilha artística, porém, todos são guerrilheiros e tomam iniciativas. O artista, o público e o crítico mudam continuamente de posição e o próprio artista pode ser vítima da emboscada tramada pelo espectador.

Frederico Morais, 1970.



978-65-87514-00-0