

(DES)ARTICULAR SITUAÇÕES: CERTAS IDEIAS CONCEITUAIS

Angela Grando
Universidade Federal do Espírito Santo

Resumo: Nesse texto busca-se levantar algumas questões de cunho conceitual na arte do século XX. Discuti-se a ação criadora sujeita a diálogos e expansões, imersa num processo criativo de interações entre “o trabalho de arte e a vida diária”. Como problema fundamental indaga-se, em um estudo de caso, sobre a elaboração de uma “poética do canto”, a que se manifesta como uma tendência que norteou um território aberto ao deslocamento da produção em desenho para o trabalho conceitual de Cildo Meireles. Na “experimentalidade” dessa poética, ao mesmo tempo conectada com a vida comum do indivíduo e livre da institucionalização, estaria o artista, reelaborando uma abordagem conceitual dos ready-made?

Palavras-chave: processo de criação, arte conceitual, inferências, arte experimental

Abstract: *In this paper we pursuit to raise some questions that show the of conceptual ideas in the XX-century. We discuss his creative action subject to dialogues and expansions, immersed in a primarily process of interactions between “the work of art and daily life”. As fundamental problem asks, in the case study on development of a “poetics of corner” which manifests itself as a trend that guided a territory open to the displacement of the production from drawing to the conceptual work of the artist. In the experimental of this poetic, at the same time connected with the common life of the individual and freedom of institutionalization, is the artist, through a chain of reactions essentially subjective, referring to the audience the task of contacting the work of art to the outside world?*

Key Words: *Process the creation, conceptual art, inferences, art experimental*

Situação I:

“Porte rue Larry” , 1927

Aparentemente, o artista funciona como um ser mediúnico que, de um labirinto situado além do tempo e do espaço, procura caminhar até uma clareira
(Marcel Duchamp)¹

Situação II:

Espaços Virtuais: Cantos (1967-68)

Quando procurava uma forma de tornar mais concreta essa idéia abstrata, decidi mostrá-la por meio de uma maquete dos cantos de uma típica sala doméstica. Foi assim que evoluíram os Espaços virtuais: Cantos, primeiro como uma série de desenhos, depois como ambientes escultóricos que se parecem com cantos de salas.” (Cildo Meireles)²

Na história da arte moderna, as transformações artísticas mais marcantes estiveram abertas (naturalmente no início) a um público de arte limitado, constituído, essencialmente, pelos próprios artistas e pelos círculos

que atuavam próximos. Entretanto, não há dúvida de que o processo de modernização da percepção, que se intensificou exponencialmente nas últimas três décadas do século XIX, desenvolveu-se em um contexto amplo. Tal processo, gerado pelas mudanças trazidas pela Revolução Industrial, pelo desenvolvimento econômico capitalista, pela emergência de uma cultura urbana e de uma sociedade de consumo, solicitou novas formas de atenção, em especial, estimulou a contemplação e os sentidos da visão, alterando irremediavelmente o campo do olhar no qual as “belas artes” operavam. Os artistas modernos criticaram a arte: *Un soir, j'ai assis la beauté sur mes genoux et je l'ai trouvée amère – Et je l'ai injurée* (Rimbaud).

Por um lado, as teorias científicas óticas, acústicas e os estudos da cor questionam, particularmente, as relações entre a pintura e a percepção. Por outro lado, os conhecimentos tratando sobre a importância do corpo na apreensão do mundo visível estavam conhecendo uma transformação de tal importância que a verdade da visão - relação entre o *sujeito/objeto* – seria fundamentada sob uma ótica fisiológica da materialidade do corpo. Isto é, o sujeito observador ocupando um papel ativo na produção da imagem e mantendo uma relação subjetiva e sensorial com o real no qual ele interage a partir de sua experiência corporal (ritmos orgânicos do sistema nervoso, pulsações neurológicas).

Grosso modo, no espaço de poucas décadas, uma extensa quantidade de estudos na filosofia, na psicologia, na ciência e nas artes rompem com o regime clássico de visualidade – passa-se de uma ótica geométrica a uma ótica fisiológica. Estuda-se as faculdades orgânicas e perceptivas do olho: a persistência das imagens sobre a retina, a visão periférica e binocular, os princípios da atenção do observador moderno em relação com as novas tecnologias da época, com a mobilidade da imagem na fotografia e no cinema. Descobre-se o quão volátil pode ser o campo perceptivo e sensorial exposto ao “hiperestímulo” da grande quantidade de mudanças da vida na cidade moderna: urbanização e industrialização acelerada, súbito aumento de novas tecnologias e meios de transporte, vulnerabilidade física do indivíduo nos perigos do tráfego, proliferação de uma cultura de consumo de massa, acionamento constante dos reflexos do corpo exposto ao bombardeio de sinais de trânsito, anúncios, cartazes, vitrines e assim por diante. É sob esse ângulo

que os discursos dominantes chegam ao entendimento de que na experiência moderna - representada pela metrópole com sua investida frenética de choques sensoriais – a visão, ou qualquer um dos sentidos, não podia mais reivindicar uma objetividade ou certezas cruciais.

Arte como idéia

Sabemos que o crescente agrupamento das impressões heterogêneas provocadas por esse mundo fenomenal essencialmente urbano passa a reconfigurar, com vertiginosa rapidez, os paradigmas antes dominantes. Esse processo abre caminho para novos conceitos de imagem, dos quais, de certo modo, advém a consciência de que as relações da obra com seus próprios meios constitutivos são a base principal para sua materialidade. Em outro teor, mas também, sob uma complexa via de influência das teorias da percepção, desenvolve-se o sentido da eminência de “imagem” como resultante da ampla rede de relações que a constitui (como propunha a filosofia de Bergson, expressando a aceleração do tempo e do movimento nas transformações vivenciadas na virada do século XIX)³. Essa concepção bergsoniana se sobrepõe à noção desrealizadora de “imagem” pensada em termos de relação exterioridade e interioridade.

Assim, sob o ângulo da filosofia de Bergson, a abordagem da imagem evidencia-se como ampliação das potencialidades da inteligência, ou melhor, como revelação da inteligência, como um campo bem mais vasto do que a mera racionalidade pode revelar. Uma obra de arte não é a materialização de uma idéia imaterial: a “idéia” em arte é, sobretudo, uma antecipação dos seus efeitos, dos efeitos gerados pelo seu devir “materialidade”. É a existência da obra em sua objetividade que permite a apreensão subjetiva. E, considerando a afirmação segundo a qual a “imagem pode ser sem ser percebida”, podemos ressaltar que a imagem não deriva sua determinação do que lhe vem (supostamente) “de fora”.⁴ Daí, entende-se um aspecto balizar da nova percepção moderna que se alargará na operatividade da percepção contemporânea: a busca de novas formas de linguagem, em consonância com problemas sobre a teoria da arte, abrindo-se num leque de assuntos que abarcam a tecnologia crescente, o campo político e o ambiente humano

Neste estudo, ao invés de questionarmos as conquistas pioneiras como, por exemplo: onde começaria e seguiria uma primeira via da concepção

moderna da arte? E paralelamente refletir sobre um *continuum* desde Manet com a reivindicação do plano da tela, a conquista contra a ilusão da profundidade, percorrer a proposta analítica da pintura de Cézanne, pontuando a fonte do cubismo em Picasso; o *fauvisme* e a reivindicação da cor e em seguida a abstração ou a depuração da tela pautada na exploração essencial de seus elementos constituintes: seu caráter planar, a linha e a cor⁵. Continuar analisando a característica do quadro de assumir o estado móvel e inconstante de uma lógica perceptiva da modernidade, o que significaria para a arte sua mutação na concepção da organização de um espaço que reivindica sua autonomia, a estrutura de leis próprias. Concluir que esse caminho escolhido não dá conta de explicar a forma visual do “modernismo” e que o que se pode afirmar com “alguma certeza” é que a forma dominante de um modernismo como, por exemplo, esse da pesquisa contínua, teorizado pelo crítico Clement Greenberg, entra em uma “crise profunda” no fim da década de 60.

Como convém a este trabalho, optou-se pelo recurso retórico, mas também real, de fazer referência à arte que se manifesta num campo alargado e desconcertante se “pensado com as categorias tradicionais”. Mesmo num apressado paralelo podemos exemplificar o caso de Duchamp – por ser balizar na sua problemática – na sua tentativa de substituir, como escreveu Otavio Paz, a “pintura-pintura” pela “pintura-idéia”.⁶ Pode-se dizer que, no legado da vanguarda histórica, a obra de arte acolhe uma significativa expansão de “considerações sobre as extensões dos meios”. E que, nesse campo alargado, as meditações do artista, os gestos e as ações de revolta e inconformismo permanecem uma fonte valiosa de informação e inspiração; o que confere ao artista um papel crítico ativo na sociedade. Pode-se dizer, também, que com Marcel Duchamp, a partir de 1913, revelou-se uma mestria ininterrupta da tentativa de substituir a percepção retiniana pela relacional.

Em seu ensaio *O Ato Criador*, Marcel Duchamp⁷ coloca dois importantes critérios referindo-se ao que considera “os dois pólos da criação artística”. Ele escreve: “de um lado o artista, do outro o público que mais tarde se transforma na posteridade”. Aparentemente, o ponto em questão é reforçar o papel do artista, ser humano – homem de “idéia” –, como também conferir ao público – espectador – um eixo ativo na decodificação da obra – daí a sua famosa frase: *O espectador faz a obra* – e, ainda, reagir à mediação de intermediários

(*marchands* e críticos). Entretanto, qualquer imagem criada sobre Duchamp corre o risco de minimizar a sua poética contraditória, cheia de paradoxos. Por exemplo, ele se distancia do mito da arte retiniana, criticando o fato de os pintores estarem interessados no apelo visual e não mental, e passa anos construindo artifícios óticos, máquinas que manipulavam a visão. Desde 1913, ano em que declarou que havia abandonado a pintura, começa a recolher objetos que não haviam sido elaborados originalmente como criação de arte, mas sim como artefatos comuns e utilitários, transpondo-os, então, do seu contexto usual para o contexto da arte. E é a esse ponto que queríamos chegar: tais obras, os *ready-mades*, tornam-se, desde então, predecessores de movimentos tão diversos como a arte conceitual, a pop art, a crítica institucional, etc.

Na verdade, Duchamp estava, muito cuidadosamente, produzindo obras de arte e, deliberadamente, obscurecendo o limite entre o que é arte e o que não é. Nesse sentido, é emblemática a porta que concebeu para o seu apartamento em Paris, em 1927, na rua Larrey. Essa porta, *Porte, 11 rue Larrey*, funcionalmente colocada num espaço ortogonal, entre quarto e banheiro, conseguia estar, ao mesmo tempo, aberta e fechada. Se fechava o quarto, abria a entrada do banheiro; se fechava o banheiro, abria a entrada do quarto. Duchamp experimentava, no seu domínio utilitário, um modo de encontrar código, lidar com uma situação estrita, mesmo que fosse um anticódigo – em que a própria idéia de contrário não fará sentido. Ele mesmo manifestou-se ironicamente: “Não há solução porque não há problema”. Trata-se do jogador de xadrez (suas partidas eram conhecidas pela ousadia), de burlar situações, de inovar, transformar.

Não foi nossa intenção discutir o trabalho de Duchamp atrelando-o à história da arte; o que poderia ser bastante redutor. Interessou-nos salientar um aspecto que Duchamp considerava como a função da arte, ou seja, seu valor laboratorial à aplicação de “idéias”. De fato, suas atitudes ao desafio contínuo de articular um relacionamento entre a Arte e a vida, suas ações de inconformismo e curiosidade inesgotável criam um pensamento em arte, um procedimento conceitual, quase uma ética.

Embora esse assunto seja complexo e controvertido, é sob esse viés que se localiza uma situação que pretendemos examinar. Trata-se de indagar

sobre um primeiro momento “conceitual” no trabalho do “artista do desenho” Cildo Meireles. Discute-se também o fluxo do legado duchampiano, analisando-se a série *Espaços Virtuais: Cantos*, que Cildo Meireles trabalha nos anos 1967-69. Mesmo se subentendendo certa tranqüilidade histórica, por se tratar de questões já reconhecidas, ao mesmo tempo isso implica a necessidade de reconhecer ressonâncias, e até dissonâncias, de fazer o levantamento das questões formais de um processo criativo inserido num período crucial da arte brasileira (que emerge na década de 60 do século passado), em que “os postulados puristas da modernidade perdiam poder”.

Espaços virtuais: Cantos

Quando Cildo Meireles deixa a cidade de Brasília, em 1967, sua obra aponta para a configuração modernista da adoção da escrita plástica num espaço dotado de leis próprias e registra um trabalho de desenho “impulsivo e irracional”. Entretanto, quando Cildo insere-se no ambiente da “vanguarda brasileira dos anos 60”, no Rio de Janeiro, mesmo sem abandonar a prática do desenho, seu trabalho se aproxima de preocupações sociais, políticas e dos tênues limites entre a arte e o cotidiano⁸. Ao experienciar esse processo, Cildo mostra-se bastante interessado pela exploração dos “princípios euclidianos de espaço”. Isso vai aparecendo em seu trabalho de maneira inusitada e reelaborada: numa variedade de relações que pontuam no espaço um local singular – o canto. Nota-se uma pesquisa experimental desse temário “canto”, tanto nos primeiros desenhos do início de sua obra como nos trabalhos posteriores (década de 60) que articulam um diálogo com o processo anterior. Na recorrência de tal elemento, no estabelecimento de nexos a partir da contextualização do “canto”, percebe-se estar sendo elaborada uma rede de interações que revela uma tendência relacional do movimento criador do artista. Desse modo, estaria Cildo elaborando uma espécie de “poética do canto”? Poder-se-ia pensar na formação de uma possível poética norteando o trabalho no seu deslocamento do formal para um cunho conceitual?

De fato, Cildo, logo após sua chegada na atmosfera de vanguarda artística do Rio⁹, imerso numa tendência de mudança e reelaboração de seu desenho narrativo, interrompe a marca gestual expressionista de traçado abreviado e impulsivo, característico de seu primeiro momento. O interesse

pelo estudo singular do espaço havia começado, como relatou o artista, pela necessidade intencional da obra em “formalizar, por meio do desenho, certas idéias conceituais”. Mais que um exercício de investigação da transformação da idéia em forma concreta, a série de desenhos baseados nos princípios euclidianos de espaço, vai instigando o artista a materializar suas “idéias” em outros gêneros como, por exemplo, na construção de ambientes interiores repletos de um forte cromatismo, numa espécie de abordagem imaginário-construtiva do espaço através da pintura¹⁰. Nelas surgem os cantos, que timidamente vão ocupando a cena até se tornarem espaço central da obra.

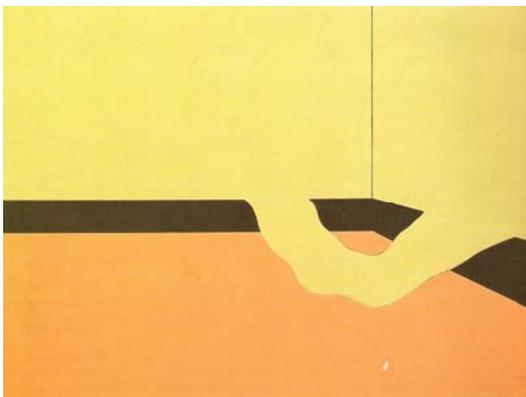


Figura 1 – *Sem título* (c. 1967). Guache e nanquim sobre papel, 47,5 x 64 cm.
Fonte: *Cildo Meireles: algum desenho* (2005).

De fato, como em *Sem Título* (figura 1), o canto, de espaço deslocado e alvo de nossas desatenções habituais, passa a ocupar o centro da cena. Aqui talvez já fosse uma espécie de processo criativo que se debruça sobre o conceito de limite: o traçado retilíneo é sobreposto por uma mancha informe, que cria uma visibilidade instável. Ponto ou lugar em que dois lados convergem, o canto torna-se um ponto de passagem, passagem de um estado a outro, de um estado sólido e definido para uma noção de mobilidade, informe. A organização do espaço torna-se instável tanto pelo jogo de perspectivas diferenciadas como pelo embate entre forma rígida e forma mole. Desestabiliza-se a ordem natural dos elementos.

Percebe-se que no final dos anos 60, o desenho de base conceitual instiga essencialmente Cildo. De fato, ele passou a investigar e pesquisar a noção de transformação de idéias subjetivas em formas objetivas e a tal intensidade que preenchia as páginas de seu diário com “uma quantidade

importante de desenhos de base conceitual”. Passa a conduzir uma pesquisa experimental que investiga o que ocorre quando se descrevem secções de sólidos tridimensionais ou formas bidimensionais em relações de escalas diferentes e com a linha interrompida. São idéias voltadas para uma abordagem matemático-constructiva do espaço, tendo como intenção tanto a construção de peças tridimensionais como, também, de produzir “obras que pudessem ser reproduzidas e refeitas”. Os trabalhos da série *Espaços Virtuais: Cantos* (1967-68) são fruto desse processo: quando transferidos do plano do desenho, tornam-se peças tridimensionais inteiras (que reproduzem cantos internos de um espaço em escala natural) construídas num rigor matemático, podendo ocorrer ou não “uma interação entre espaço utópico e espaço real”.

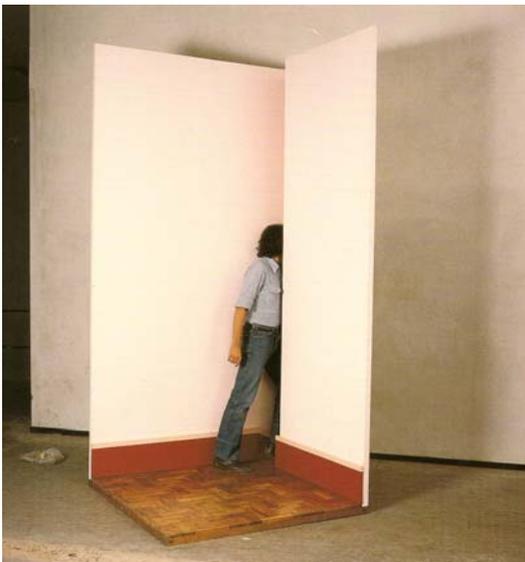


Figura 2 - *Espaços Virtuais: Cantos* (1967-1968). Madeira, tela, tinta, piso de taco. C. 305x100x100 cm.

Interessado em desestabilizar as noções convencionais do espaço euclidiano, Cildo opera um jogo ilusionístico, lançando mão do encontro dos planos frontal, lateral e horizontal. Realiza um deslocamento (desvio) do canto, interrompendo sua ortogonalidade usual. Desestabilizando os sentidos, substitui a familiaridade pela estranheza, invertendo e subvertendo a realidade representativa do espaço. Surge, então, um ambiente inusitado que produz novas noções de equilíbrio e estabilidade. O espectador, quando inserido nessa espécie de arquitetura virtual, vivencia experiências perceptivas num ambiente desconcertante (Figura 2). É por meio da ação de deslocar, provocar

desvios, que um sentido de relações entre escalas diferentes materializa, neste trabalho, uma espécie de vivência virtual em formas construtivo-geométricas com forte cunho do imaginário. O surgimento da série *Espaços Virtuais: Cantos*, segundo Cildo, estaria ligado a uma experiência imaginária vivida na infância, quando numa noite, deitado na cama, viu uma mulher saindo de um canto. A surpresa da cena marcou o artista, que, anos mais tarde, já no Rio de Janeiro, lembrou-se da história, quando de relance, num banheiro de um bar, viu sua sombra projetada num mictório.

Gaston Bachelard nos indica uma possível relação do canto com a esfera do imaginário. Em sua célebre *Poética do Espaço*, o filósofo francês aponta a casa como nosso primeiro canto do mundo, nosso primeiro universo. O canto da casa, por sua vez, manifesta-se como refúgio do ser. É nele que asseguramos o primeiro valor do ser, a imobilidade: “[...] o canto ‘vivido’, rejeita a vida, restringe a vida, oculta a vida. O canto é assim a negação do Universo”¹¹. É nesse canto que repousamos entre o ser e o não ser, um espaço onde fluem os devaneios, os sonhos e as invenções. Na série *Cantos*, percebe-se que Cildo engendra inúmeras possibilidades numa investigação propícia ao desenvolvimento da imaginação. Daí, o exercício de deslocamento do canto parece anunciar, em sua obra, uma espécie de desvio de uma prática, até então centrada no desenho, para trabalhos de cunho ambiental e para aqueles de forte carga conceitual que predominarão em seu trabalho experimental consecutivo.

No movimento criador do artista, nota-se que elementos aparentemente dispersos estão interligados, cabendo-nos perceber ao longo de seu processo o surgimento de tendências que direcionam a construção de alguns trabalhos. É assim que, em meio ao processo de alargamento de sua produção para práticas de cunho ambiental, surgem dois desenhos que contrastam com os trabalhos geométricos espaciais da série *Espaços Virtuais: Cantos*. Neles, Cildo retoma o aspecto de esboço narrativo de seus primeiros desenhos do tempo de Brasília, atuando com um gestual rápido e marcado. Em um deles, intitulado *Cruzamentos* (1968), surge esquinas que se cruzam, dando condição ao movimento agitado de personagens que transitam como que inseridos numa narrativa de um crime (Figura 3). Anos mais tarde, o próprio artista percebeu que seus trabalhos tridimensionais *Espaços Virtuais: Cantos*, desenvolvidos

também nesse período, já interagiam com esses desenhos: “[...] me dei conta de que os cantos são justamente a parte de dentro dessa esquina”.



Figura 3 – *Cruzamentos* (1968). Nanquim sobre papel, 31 x 47,2 cm.

O crítico Frederico Moraes interpreta o ressurgimento desses desenhos de cunho gestual como um revelar de uma encruzilhada vivida pelo próprio artista:

[...] 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.¹²

Cildo parecia estar vivendo um momento próprio de definição. Necessitava se inserir no circuito com propostas de vanguarda, mas também precisava manter sua prática em desenho, que tanto lhe interessava e lhe rendia a sobrevivência. O direcionamento do artista para práticas de cunho ambiental, como é visto no trabalho *Espaços Virtuais: Cantos*, não se encontra distante do seu próprio contato com propostas artísticas que seguiam tais tendências. Lembramos que o ano no qual ele se muda para o Rio de Janeiro coincide com o da organização da exposição *Nova Objetividade Brasileira*, na qual se destacaram as propostas ambientais de Hélio Oiticica. Nessa mostra, foi ressaltado o ideário por uma tendência à superação dos suportes tradicionais (pintura, escultura, etc.) em proveito do desejo construtivo de objetos e de uma arte ambiental. A criação de diversos tipos de objetos não se limitava à sua aparição física no espaço, mas se desdobrava em ações de apropriação de dados culturais, sociais, além de solicitar o envolvimento perceptivo, sensorial e reflexivo do espectador.

Esse ambiente de *troc* (palavra francesa que significa troca, permuta)¹³, no qual esferas pessoais e contextuais se cruzam, dá solo para o alargamento da pesquisa de Cildo. Nos anos que se seguem, seu trabalho é, essencialmente, focado em proposições de cunho conceitual. Ele diz: “quando falo de aspectos formais, falo sobretudo de uma idéia. Com isso me refiro não apenas à materialização do trabalho, mas à formalização do próprio conceito”.¹⁴ É inevitável a percepção de um campo duchampiano pulsando em sua obra. Cildo reelabora a apropriação de objetos e materiais da vida diária, incorporando ao seu trabalho a noção de circuito artístico. Mas, junto a isso, ressalta a existência de circuitos alternativos e paralelos pelos quais sua arte objectual poderia circular. Assim o faz, com suas célebres garrafas de Coca-Cola da série *Inserções em Circuitos Ideológicos* (1970), de maneira que, atuando com um forte perfil ideológico, insere-as na própria realidade social de circuitos não institucionalizados. Desse modo, faz emergir o trabalho de arte no corpo social, discute seu estatuto mercadológico e, quando solicita a participação do espectador, dá à obra uma dimensão ampliada de autoria.

Sob esse ângulo, Cildo distancia-se da artesanaria das mãos e do domínio retiniano, articulando sua arte num processo que a ressignifica, particularmente, imbricada com a cultura e o cotidiano. É o resultado de anos de (re)elaboração do desenho e, particularmente, de um processo de desestetização. Tudo isso em função da “idéia”: a que desvia, intriga e questiona. Com propostas que ressaltam o perigo do que ele chama de “artesanato cerebral”¹⁵ das práticas conceituais, faz emergir abordagens fortemente conectadas com a realidade em suas esferas culturais e sócio-políticas. Mosquera, em uma conversa com Cildo, discutiu sobre esse aspecto de incorporação da questão ideológica na obra:

[...] são desenhos como *Cruzamento* (1968), que pertencem à tradição da nova figuração, predominante na arte latino-americana no final da década de 60. Esse estilo neo-expressionista estava ligado à representação de condições sociais que incluíam movimentos guerrilheiros, protestos estudantis, repressão violenta e tortura.¹⁶

No trabalho de Cildo surge a apropriação de objetos e materiais do cotidiano, da inserção do referente humano pela metáfora, mas sem deixar de explorar a forte carga simbólica desses elementos do dia-a-dia. Além disso, o

artista aprofunda o dualismo de seus significados em propostas que provocam jogos de sentido. Ao dialogar com questões poéticas e sociais da arte de seu país, o artista estabelece uma espécie de *ready-made* às avessas. É assim nos trabalhos da série *Zero Cruzeiro* (1974). Neles, Cildo apropria-se da imagem de notas monetárias, reproduzindo um dinheiro próprio, no qual, no local reservado às efígies dos heróis oficiais, faz surgir a figura de um louco que se esconde num canto (Figura 4). Mais uma vez, Cildo reelabora esse lugar do espaço, que aqui não possui o sentido imaginário, provocador de desvios no espaço geométrico convencional, e muito menos tem uma dimensão física como é vista na série *Espaços Virtuais: Cantos*, mas apresenta-se como marca que traz o sentido do isolamento e da exclusão. Ainda, já interessado no emprego de textos e no jogo conceitual com imagens e palavras, na inscrição “zero cruzeiro” que imprime nas notas, Cildo impulsiona uma dinâmica referencial entre texto e figura, gerando um sentido no qual é explicitada a redução a “zero” do indivíduo marginalizado. O artista solicita intelectualmente que o espectador reflita sobre o espaço da vida humana e suas relações de troca e valor, por meio de uma apropriação de um objeto de forte carga simbólica, como o dinheiro. A obra de Cildo se dirige para um modo de significação que se define no seu uso social, em suas relações com o mundo.



Figura 4 – *Zero Cruzeiro* (1974). Litografia *offset* sobre papel.

Em trabalhos que se apropriam do desenrolar do cotidiano – de suas arenas psicológicas, políticas e sociais - Cildo articula ressignificações pela via utópica de “ir além da metáfora para trabalhar com a própria vida, não como tema, mas como matéria artística”. É assim em relação ao espaço social do gueto. Encarando o gueto como local de exclusão, de conseqüente

marginalização, revela sua dinâmica singular, na qual a própria pressão que sofrem seus indivíduos segregados gera energia necessária para a formação de um território denso de trocas, circulação e potencialização de informações e a conseqüente tendência de reversão dessa realidade.

Tal espaço social surge em trabalhos, como na instalação *Sal sem carne* (1975), na qual Cildo explora o confronto entre o opressor e o oprimido. A instalação reúne dezenas de monóculos com fotografias de índios Kraós e de habitantes da cidade de Trindade, Centro-Oeste do Brasil, região marcada pelo massacre indígena movido por interesses fundiários¹⁷. Opera-se um contraste visual entre as imagens do oprimido (índios) e do opressor (cultura ocidental), e junto a isso utiliza um Lp de oito canais de áudio gravados, que reúne registros sonoros associados à cultura nativa do lugar e à cultura do ocidente (Figura 5). Numa relação sinestésica que mescla olhar e audição, na sobreposição de sons e imagens, o trabalho ressalta a posição antagônica desses campos sociais. O encontro entre eles tem como resultado a revelação de uma cultura híbrida, resultado da aproximação de mundo desiguais, que formam um outro, de tensa negociação e convívio entre diferenças inconciliáveis do opressor e o oprimido. Operando uma arte livre do “domínio das mãos” e longe do que chamou de “artesanato cerebral”, aprofunda uma reflexão numa ação que solicita os sentidos.



Figura 5 - *Sal sem Carne* (1975). 144 monóculos com diapositivos, madeira, linha, disco Lp de vinil, capa de disco, equipamento de áudio.

Na capa do Lp novamente aparece a imagem do louco, que se esconde num “canto”. Nessa instalação, o índio e o louco figuram o gueto, lugar de segregação e exclusão, um “canto social”. E aqui, mais uma vez, na experimentalidade de seu processo criativo, colocando em conjunção “a arte e a vida”, estaria Cildo impregnando de significados o espaço do canto? Afinal, não seria o gueto um canto do mundo? Enfim, através de uma “arte do desvio”, legado duchampiano, talvez, o trabalho de Cildo escapa a toda apropriação sistemática.

¹ Marcel Duchamp “O Ato Criador” in BATTCK G. *A Nova Arte*, São Paulo: 1975, p.72.

² Cildo Meireles, in *Cildo Meireles*. São Paulo: Cosac & Naif, 2000, p.10.

³ Nesse sentido a concepção bergsoniana defende a percepção concreta complexa, instalando-se sempre em uma espessura de duração, o que implica necessariamente a intervenção da vivência (sujeito/objeto) em várias camadas (tempo), como o continuamente presente que seria também o continuamente movente – trata-se de um presente que dura (memória).

⁴ Segundo Bergson, “nossa percepção concreta é complexa, instalando-se sempre em uma espessura de duração, o que implica necessariamente a intervenção de lembranças (cf. “Matéria e Memória”, in *Oeuvres*, Paris, PUF, 2001, p.184)

⁵ Essa leitura já percorreu o século XX e foi particularmente articulada por Alfred Barr, em seu trabalho sobre Cubismo e Abstração. Nesse sentido, outra proposta analítica que declina sobre uma corrente abstrata da arte, pela produção de artistas escolhidos, é aquela do crítico norte-americano modernista Clement Greenberg.

⁶ PAZ, Otávio. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2004.

⁷ Marcel Duchamp “O Ato Criador” in BATTCK G. *A Nova Arte*, São Paulo: 1975.

⁸ Nota-se na trajetória de Cildo Meireles uma dedicação à prática em desenho paralelamente a trabalhos que experienciam uma abertura de linguagem. O conjunto de desenhos de sua obra se apresenta como um trabalho autônomo e imerso numa pesquisa mais formal, mas que muitas vezes revela traços de possíveis conexões com as obras conceituais do artista.

⁹ O termo vanguarda é utilizado, aqui, como fenômeno do campo da arte brasileira dos anos 60 do século passado. Sob este contexto, o texto referencial de Hélio Oiticica: “Situação da vanguarda no Brasil (Propostas 66)”, in FERREIRA, Glória. *Crítica de Arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006, p.147.

¹⁰ No emprego da cor aberta e saturada desses desenhos, é preciso considerar que, no ano de 1967, a *IX Bienal de São Paulo* expôs obras da *Nova Figuração*, já desdobradas nos trabalhos de Warhol, Lichtenstein, Oldenburg, Jasper Johns e Rauschenberg. Por meio dessa *Bienal*, Cildo teve contato com múltiplas obras que se apropriavam de imagens do consumo de massa e com as tendências de experimentação cinética que exploravam aspectos visuais e de intervenção no espaço, como os trabalhos do argentino David Lamelas.

¹¹ BACHELARD, G. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993, p.146.

¹² CILDO MEIRELES – *Algum desenho (1963-2005)*. Texto de Frederico Moraes. Rio de Janeiro: Centro Cultural do Banco do Brasil, 2005. Catálogo de exposição.

¹³ Utilizamos o termo *troc* no sentido conceituado por Baxandall, in BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros*. São Paulo: cosac & Naify, 2000.

¹⁴ Cildo Meireles, in *Cildo Meireles*. São Paulo: Cosac & Naif, 2000, p.10.

¹⁵ Cildo indica o “artesanato cerebral” das práticas conceituais como uma lição mal aprendida de Duchamp. Seriam trabalhos fechados em questões inerentes à discussão do estatuto artístico, centradas

em proposições tautológicas e sem conexões com dados culturais e sociopolíticos. O artista usa esse termo em seu texto *Inserções em circuitos ideológicos*, escrito em 1970.

¹⁶ MOSQUERA.G., in *Cildo Meireles*. São Paulo: Cosac & Naif, 2000, p.17.

¹⁷ A formação familiar de Cildo parece também ter sido relevante para sua inclinação a questões de estirpe político e social. Criado em uma família de sertanistas, atribui-se a seu pai a autoria de um dos primeiros processos judiciais no Brasil contra assassinatos de uma comunidade indígena. Francisco Meireles e Apoena Meireles, respectivamente tio e primo do artista, também defenderam posições radicais nos anos 1960 sobre a questão dos direitos dos índios a terra. Sua infância foi marcada pelo contato com índios e por vivências em várias cidades, o que proporcionou ao artista um contato com diferentes realidades.

Angela Maria Grando Bezerra

Doutora em História da Arte pela Universidade de Paris I – Sorbonne. Historiadora e crítica de arte. Professora Associada do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo. Programa de Pós-Graduação em Artes – PPGA. Membro da Associação Brasileira de Críticos de Arte, Membro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, Membro do Comitê Brasileiro de História da Arte.