

## 1. INTRODUÇÃO

Refletir sobre a produção artística brasileira das décadas de 1960 e 1970 manifesta o interesse inicial desta pesquisa. Na abrangência das produções artísticas localizadas nesse período e na amplitude das problemáticas que elas encerram, o artista carioca Cildo Meireles elabora sua obra, como partícipe de uma substantiva alteração do modo do fazer artístico, marcado por um forte experimentalismo e por um estreitamento da relação arte e realidade (social, política, cultural).

As propostas alavancadas pela vanguarda neoconcreta contribuíram para a configuração, nessas décadas, de um quadro que aprofunda as transformações dos mecanismos de interação e recepção da obra de arte, além da formação de um estado de pluralismo artístico pela instauração de meios, códigos e signos inéditos. Ao inserir-se nesse ambiente de efervescentes transformações, Cildo Meireles desloca-se de sua prática, até então, exclusivamente dedicada ao desenho, para se debruçar numa produção voltada à problematização da natureza da arte e do seu sistema, realizando trabalhos que promovem reações reflexivas no público, diante das soluções instigantes e provocadoras de estranhamentos que as obras do artista passam a apresentar.

Importante artista no cenário da arte contemporânea nacional e internacional, sua obra recebeu, recentemente, uma exposição na Tate Modern<sup>1</sup>. Os trabalhos expostos vão de minúsculas peças, como *Cruzeiro do Sul* (um cubo de 9 milímetros, feito de carvalho e pinho), a grandes instalações como *Através* e *Desvio para o Vermelho*. A mostra, ao reunir um significativo número de objetos, instalações e projetos em desenhos do artista, realizados entre 1967 e 2008, apresentou a diversidade da obra de Meireles e acabou por demonstrar o que ele mesmo mencionou em várias entrevistas - que é avesso ao estilo, e sua utopia seria que cada trabalho exigisse soluções diferentes dos outros<sup>2</sup>. Apesar de não possuir o um

---

<sup>1</sup> Exposição intitulada *Cildo Meireles*, realizada entre 14 de outubro de 2008 e 11 de janeiro de 2009 na Tate Modern em Londres, Inglaterra, de caráter itinerante, seguiu para Barcelona, na Espanha (Museu d'Art Contemporani de Barcelona), pelos EUA (The Museum of Fine Arts, Houston e Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles) e pelo Canadá (Art Gallery of Ontário), se encerrando em junho de 2010.

<sup>2</sup> Hans-Michael Herzog em conversa com Cildo Meireles. In: SEDUÇÕES. Zurich: Daros Exhibition, 2006. p. 72. Catálogo de exposição.

perfil retrospectivo, a exposição mostrou os caminhos percorridos pelo artista, nos quais notamos a exploração de temas que aludem à física e à matemática, ao espaço e ao território geográfico, às relações humanas e às situações da conjuntura político-social.

Especialmente no início de sua trajetória, fins dos anos 1960 e, ao longo da década de 1970, observamos que Meireles apresenta uma prática passível de identificações com diferentes abordagens experimentais (ambientais, conceituais, arte povera, etc), cujos limites parecem tênues, muitas vezes se misturam. Na variedade e no campo maleável e aberto no qual constrói sua poética - manifesta em uma diversidade de suportes, temas, procedimentos e solicitações ao público, o artista apropria-se e reelabora o que há no cotidiano e cria trabalhos sempre sob uma dinâmica complexa, exigindo ir além de um olhar inocente, para nos inscrever na esfera do surpreendente e do imprevisível. Sem estar vinculada a nenhum movimento, sua obra não permite generalizações e muito menos sua rotulação a uma manifestação artística específica. Portanto, se torna mais adequado falar de passagens, um transitar livre do artista por vários caminhos, os quais imprimem marcas singulares em sua obra. Objetivamos, nesta dissertação, perceber o modo como elabora, em sua trajetória, uma arte que dá primazia ao conceito e à ideia e que revela seu transitar pela arte conceitual.

Frequentemente, o rótulo de artista conceitual é dado a Meireles. Entretanto, isso é motivo de questionamento do artista, que declara:

Não me considero um artista conceitual, embora tenha muitos trabalhos que tangenciem questões conceituais e tenha participado de mostras de arte conceitual, como *Information*. Uma das razões por que é difícil para o público lidar com a arte conceitual é seu notório excesso de retórica verbal. Em geral as pessoas não estão dispostas a ir a galerias para ler explicações.<sup>3</sup>

Apesar do desenvolvimento de obras de evidente conteúdo cognitivo, sua objeção, também comungada por outros artistas brasileiros, se justifica pela classificação de

---

<sup>3</sup> MOSQUERA, G. Gerardo Mosquera conversa com Cildo Meireles. In: \_\_\_\_\_; CAMERON, D; HERKENHOFF, P. *Cildo Meireles*. Tradução Len Berg; São Paulo: Cosac & Naify, 2000. p. 27-28.

seus trabalhos, dentro do escopo importado pela produção conceitual americana e britânica. Ainda que suas propostas possuam pontos em comuns com as poéticas conceituais internacionais como, por exemplo, a proposta de revisão da natureza da arte e da contestação dos moldes do sistema artístico, os trabalhos de Meireles requerem uma visão para além das premissas apregoadas por Joseph Kosuth e por seus pares.

No decorrer das últimas décadas, estudos sobre a arte conceitual revelam esforços por uma ruptura com as balizas que, por muitos anos, nortearam a reflexão sobre este fenômeno artístico. Referimo-nos, especialmente, à produção teórica produzida pela vertente britânica e americana, como o texto *Arte depois da Filosofia*<sup>4</sup> de Joseph Kosuth, que ressaltava práticas conceituais voltadas às operações tautológicas e às proposições analíticas. A superação de tal modelo como referência se deu, na medida da percepção da produção artística conceitual, como um fenômeno extenso, com origem em multicentros, possuidor de dinâmicas variadas e desdobramentos vinculados as problemáticas e as exigências locais.

Dentre os teóricos dedicados a ampliar os sentidos dessa produção, está Mari Carmen Ramírez<sup>5</sup>. Suas formulações demonstram um entendimento da arte conceitual tal qual uma manifestação de cunho global, a que prefere chamar de “conceitualismo”, mostrando seu desenvolvimento não restrito a puras derivações de um núcleo central, em geral relacionado às práticas conceituais dos países anglo-saxônicos. Com estudos dedicados à produção conceitual própria da América Latina, Ramírez indica suas especificidades inerentes, dentre elas, estão o forte perfil ideológico e a carga ética com os quais estão envolvidos esses trabalhos, que os diferem do caráter hermético e autorreferencial da primeira produção conceitual americana e britânica.

---

<sup>4</sup> KOSUTH, Joseph. *Arte depois da Filosofia*. In: COTRIM, C.; FERREIRA, G. (Org.) *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. p. 210 -234. Texto em três partes, publicado originalmente na revista *Studio Internacional* 178, n. 915 (out 1969); n. 916 9 nov 1969 e n. 917 (dez 1969).

<sup>5</sup> RAMÍREZ, Mari Carmen. *Tactics for thriving on adversity: conceptualism in Latin America*. In: *Global Conceptualism: points of origin 1960-1980*. New York: Queens Museum of Art, 1999. p. 53-71.

Investigamos o trânsito de Meireles pela esfera da arte conceitual, considerando as colocações de Ramírez, um dos principais referenciais teóricos desta pesquisa. Assim, o modo como produz uma arte baseada em conceitos foi observado, numa perspectiva alargada e que buscou evidenciar as especificidades de uma produção conceitual no âmbito da arte brasileira <sup>6</sup>.

Na observância desse trânsito, chamou-nos a atenção como o artista desenvolve uma abordagem conceitual, sob um modo que explora o par objeto e linguagem. Focalizamos, nessa operação, uma estratégia que reitera objetos do dia a dia articulando-os a palavra, em que o artista responde e busca superar o que ele próprio denominou de “excesso de retórica verbal” de algumas práticas conceituais.

Elegemos para análise, no percurso conceitual de Meireles, suas obras produzidas nos últimos anos da década de 1960 e durante os anos de 1970, quando observamos a formação do par objeto e linguagem. Analisamos, também, os trabalhos da série *Objetos Semânticos*, elaborados no início da década de 1970, com desdobramentos em obras da década de 1980.

O agenciamento da palavra apresenta-se como recurso vastamente explorado pela produção artística na pós-modernidade e tem-se colocado como uma das problemáticas que aponta a quebra dos limites rígidos do que se convencionou designar como região própria da arte. De forma que a presença da linguagem, nesse contexto, abre espaço para maneiras amplas de atuação do trabalho artístico. Reconhecemos que muitas propostas superam a apropriação da linguagem como simples signo plástico, utilizando-a enquanto elemento operante da construção do significado da obra, passando a funcionar como enigma ou chave acionadora e provocadora de desdobramentos semânticos.

---

<sup>6</sup> Estudos recentes acerca de artistas brasileiros presentes no âmbito da produção artística da década de 1960 e 1970, vêm oferecendo uma reconfiguração da arte conceitual no Brasil. Essas pesquisas recaem sobre as especificidades de tal fenômeno artístico, seus diálogos ou distanciamentos em relação às práticas conceituais internacionais. A obra da artista Anna Bella Geiger, por exemplo, é analisada por Dária Jaremtchuck no livro *Anna Bella Geiger: passagens conceituais*. A autora observa nos trabalhos da artista, situados na década de 1970 e 1980, uma forte dinâmica conceitual, nos quais nota pontos em comum com a vertente conceitual britânica e americana, além disso, enfatiza a presença em sua produção de trabalhos desenvolvidos sobre um tom ético e ideológico, que incorporam o drama coletivo brasileiro. O título “*passagens conceituais*” é um trocadilho com obras da artista, intituladas *Passagens*, que combinam textos, fotografias e desenhos.

Ao se concentrarem numa pesquisa que visava a ampliar o escopo do que a arte poderia ser, muitos artistas conceituais concentram-se numa investigação da linguagem como arte. Surgem, por exemplo, as obras centradas num esquema de referencialidade entre objeto, imagem e definição, no qual se explora o gesto de ver e ler, como na série *Primeira Investigação* de Joseph Kosuth, produzida em meados dos anos de 1960. Em outros casos, alguns artistas tomam a palavra, em favor da extinção de qualquer resquício objetual e sensorial na arte, a fim de privilegiar o exercício da leitura, que se torna a própria obra.

Apesar de possuir uma obra extensa e não trabalhar, exclusivamente, com elementos linguísticos em seu percurso conceitual, Meireles está entre os artistas que lançam mão do uso da palavra em sua poética, especialmente no período em que ecoavam as produções conceituais internacionais no Brasil. Em exposições, que revisitaram a ampla presença do uso da linguagem na produção artística da década de 1960 e 1970, como as mostras *Palavra Imágica* e *Entre a Palavra e a Imagem*<sup>7</sup>, foram exibidos trabalhos de Meireles, o que demonstra sua relevância nesse tipo de investigação. Embora vários críticos e estudiosos ressaltarem a força da linguagem em sua obra, observamos que são escassas as reflexões centradas nos trabalhos acerca dessa questão. Diante disso, nos debruçamos numa investigação que apresenta o agenciar da palavra no trânsito do artista, pelo campo da arte focada na ideia e no conceito.

Constatamos, com frequência no meio acadêmico, o crescente número de pesquisas relativas à produção artística brasileira, situada nos anos de 1960 e 1970, que fornecem estudos concisos e preenchem lacunas existentes na historiografia da arte contemporânea. A bibliografia sobre a obra de Cildo Meireles vem se construindo ao longo dos últimos anos, evidenciando as singularidades da produção do artista e sua relevante contribuição no cenário da produção artística nacional. A reflexão a respeito seu percurso pela arte conceitual presente nesta pesquisa, objetiva integrar o conjunto de estudos que busca perceber, refletir e reconfigurar a formação de poéticas conceituais no Brasil.

---

<sup>7</sup> A mostra *Palavra Imágica* foi realizada em outubro e novembro de 1987 no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo e *Entre a Palavra e a Imagem*, foi realizada no Espaço Cultural Contemporâneo de Brasília, de novembro de 2005 a janeiro de 2006, com a curadoria de Fernando Cocchiarella.

No capítulo *Do desenho à ampliação dos suportes*, delineamos a prática do desenho do artista, entre os anos de 1964 e 1968. Na observância de tal produção, discutimos sua ação criadora sujeita a diálogos, expansões e reelaborações, imersa num processo criativo, ao mesmo tempo conectado com a vida comum do indivíduo, no qual percebemos trocas entre “o trabalho de arte e a vida diária”.

A dinâmica relacional na prática desenhística do artista com seus pares artísticos e as questões de seu entorno político social, marcado pelo conturbado regime militar são observadas utilizando-se o conceito de *troc cultural*, desenvolvido por Michael Baxandall<sup>8</sup>. Dedicado a análises inferenciais, procura investigar as diretrizes que comandam a construção de uma obra e fornecer uma compreensão contextual da mesma, empregando uma ferramenta que chama de conceito de *troc* (palavra francesa que significa troca, permuta). É através dela, que percebe a relação do indivíduo criador com fatores de natureza cultural que, em certa medida, podem interferir no processo de elaboração do trabalho de arte. Observamos, também, neste capítulo, as respostas que dá o “artista do desenho” ao inserir-se no ambiente de dispersão artística (pluralismo), da segunda metade dos anos 1960, a partir de sua mudança para o Rio de Janeiro em 1967.

O capítulo intitulado *O trânsito de Cildo Meireles pela arte conceitual* dedica-se a discussão de um direcionamento do artista para uma prática de cunho conceitual, no qual ressaltamos como se dirige para a realização de trabalhos voltados à problematização do sistema da arte, construídos sobre um forte apelo à quebra de convencionalismos. Analisamos o texto *Inserções em Circuitos Ideológicos*, produzido pelo artista em 1970, como sinalizador de um posicionamento dele, em relação às práticas conceituais internacionais, e do mesmo modo como anunciador de um percurso conceitual do artista, voltado a estreitar a arte com questões da realidade.

Investigamos a maneira pela qual Meireles constrói sua poética conceitual como um modo que articula as palavras às coisas do cotidiano, destacando na formação do

---

<sup>8</sup> BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

par objeto e linguagem, a presença da palavra, como um dos termos acionadores de uma renovação e transformação de sua própria prática, em que se torna tangível a experiência da criação de um espaço de interações, na relação público-obra de arte. Além disso, o privilégio que Meireles dá à palavra é percebido enquanto vetor importante de envolvimento de sua poética com demandas político-sociais e culturais, que revelam o acento ideológico em seu transitar pelo conceitual.

Com uma tendência a se afastar de propostas artísticas desmaterializadas, é no manejar do par objeto e linguagem que reconhecemos como se dedica à exploração de seus sentidos (simbólicos, históricos, sociais), fazendo da arte um território de possibilidades, no qual opera um jogo de construção e de desconstrução de significados. Tal procedimento nos remete às postulações encontradas na filosofia de Wittgenstein<sup>9</sup>. Ao atentar aos modos de funcionamento da linguagem, o filósofo contrapõe uma visão essencialista da mesma, afirmando que o processo de significação não é algo pré-existente ou fundado sobre estruturas metafísicas, mas se estabelece a partir do uso que fazemos dele, que pode ser múltiplo e variado.

Sob esse viés que, os trabalhos da série *Objetos Semânticos* são analisados no capítulo *Artimanhas do par objeto e linguagem*. Construídos sob o agenciamento entre título e objetos do cotidiano, nessas obras, o artista dedica-se a provocar desdobramentos semânticos com os quais, jogando com a estrutura da língua portuguesa, provoca desvios na lógica, estranhamentos e evidencia outros modos de compreensão do que existe. Assim, destacamos como Meireles operará sua passagem pelo campo da arte conceitual num modo que compreende ser o significado algo maleável e cambiante, construído em seus usos.

Para a realização desta pesquisa, recorreremos ao referencial teórico balizar e a fortuna crítica do artista, presentes em periódicos e revistas especializadas em arte, situados nas décadas de 1960 e 1970, que foram relevantes fontes de consulta, e que também forneceram dados referentes ao ambiente artístico dessas décadas. Ressaltamos, também, a entrevista realizada com o artista, em seu atelier no Rio de

---

<sup>9</sup> WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações Filosóficas*. São Paulo: Nova Cultural, 1996. Coleção os pensadores.

Janeiro, em novembro de 2008, cujas informações foram de extrema importância para esta dissertação. Consultamos o conjunto de catálogos de recentes exposições nas quais participou, dentre eles, citamos *Cildo Meireles: Geografia do Brasil*<sup>10</sup>, *Babel: Cildo Meireles*<sup>11</sup> e *Cildo Meireles: Algum desenho (1963-2005)*<sup>12</sup> e a publicação *Cildo Meireles*<sup>13</sup>, que traz ensaios de Paulo Herkenhoff e Dan Cameron, entrevistas, a cronologia do artista e os textos de sua autoria, além da recente publicação *Cildo Meireles*<sup>14</sup> realizada a partir da exposição na Tate Modern. As várias entrevistas e depoimentos de Meireles, presentes nessas publicações, forneceram elementos para a compreensão de seu processo criativo e contribuíram para nossa percepção de sua trajetória artística pela arte conceitual.

---

<sup>10</sup> CILDO Meireles, a Geografia do Brasil. Rio de Janeiro: Artviva, 2001. Catálogo de exposição.

<sup>11</sup> BABEL: Cildo Meireles. Vila Velha: Museu Vale do Rio Doce, 2006. Catálogo de exposição.

<sup>12</sup> CILDO Meireles: Algum desenho (1963-2005). Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2005. Catálogo de exposição.

<sup>13</sup> CAMERON, D; MOSQUERA, G.; HERKENHOFF, P.; *Cildo Meireles*. Tradução Len Berg; São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

<sup>14</sup> CILDO Meireles. London: Dap-distributed art, 2008. Catálogo de exposição.

## 2. DO DESENHO À AMPLIAÇÃO DOS SUPORTES.

### 2.1 O desenhar em Cildo Meireles entre 1964 e 1968.

O iniciar de Meireles no universo da arte aconteceu através do desenho. Ainda bastante jovem, matriculou-se no Ateliê Livre da Fundação Cultural do Distrito Federal, onde recebeu aulas do pintor e ceramista de origem peruana, Felix Alejandro Barrenechea Avilez. A partir daí, se dirigiu para uma prática mais sistemática, produzindo com bastante intensidade. Em 1965, expôs pela primeira vez no *II Salão de Arte Moderna do Distrito Federal*, e pouco anos depois, em 1967, realizou sua primeira exposição individual no Museu de Arte Moderna da Bahia<sup>15</sup>.

Ao ser perguntado sobre o significado do desenho em sua poética, Meireles respondeu:

O desenho talvez tenha alguma coisa a haver 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.<sup>16</sup>

Nesse sentido, em sua prática desenhística, esse lado revelador do desenho manifesta uma cadeia de reações, essencialmente, subjetiva e conectada com a vida comum do indivíduo. Mas também é permeada pelos acontecimentos mais gerais, designando ao público a tarefa de contactar a obra de arte ao mundo exterior. É sob esse ângulo que seus trabalhos serão aqui analisados.

---

<sup>15</sup> A produção em desenho de Meireles se mantém presente ao longo de sua trajetória artística, ora com mais intensidade, ora sofrendo breves interrupções. Seu gosto por tal prática, continua vivo até os dias atuais e permite a configuração de um vasto e diversificado acervo de trabalhos no plano bidimensional, que deve ser encarado como algo autônomo no conjunto de sua obra, possuidor de singularidades construídas ao longo dos anos. Observamos que não há conflitos entre sua prática desenhística e seus trabalhos no campo tridimensional e objetual, ao contrário, além de manifestar pontos de diálogos entre os mesmos, em muitos desenhos percebem-se traços, sinais, indícios da gênese de ideias que, posteriormente, são explorados em outras pesquisas do artista.

<sup>16</sup> Entrevista Cildo Meireles - Frederico Moraes. In: CILDO, 2005, p. 56.

Segundo o próprio artista, um fator fundamental desencadeou o processo de sua dedicação mais intensa ao desenho. Trata-se da mostra de *Arte da África Negra* exibida no Instituto Central de Artes da Universidade de Brasília, entre 03 e 10 de dezembro de 1964, no Distrito Federal. A exposição era composta de mais de 300 peças de diversos estilos tribais, como máscaras, estátuas, efígies comemorativas, instrumentos de caça e música, acessórios ritualísticos, “armas mágicas” e trabalhos em marfim. As exóticas peças encantaram Meireles, que notou nelas um misto de vigor e delicadeza, características que levaria para sua produção em desenho. Sobre esse fato, comentou o artista: “Essa exposição de fato me pilhou, me encheu de entusiasmo, e aí eu me matriculei no Atelier Livre da Fundação Cultural, que funcionava em frente ao aeroporto de Brasília.”<sup>17</sup>

No conjunto dos desenhos produzidos entre 1963 e 1966, o artista percorre diferentes temáticas e um largo repertório figurativo, permeado por seu imaginário particular, pela abordagem erótica, pela violência social e pela repressão política. Utiliza materiais e procedimentos próprios da pintura como tintas e pigmentos, produzindo borrões e manchas. Nesse misto de pintura e desenho, revela-se a predominância forte e marcante de traços, rabiscos e garatujas, que realiza por meio de materiais, tais quais o carvão, o nanquim, o grafite, o lápis de cor e de cera<sup>18</sup>. O artista imprime um gestual impulsivo, que produz linhas soltas num traçado rápido, rígido, muitas vezes abreviado, de aspecto inacabado. A respeito de sua ação de desenhar, Meireles a descreve, metaforicamente, por meio de uma experiência que viveu:

Um dia, pela manhã, ao abrir a porta da casa, senti uma vibração estranha no ar. Por puro instinto, olhando a 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.<sup>19</sup>

---

<sup>17</sup> Entrevista concedida à autora. Rio de Janeiro, 26 de nov. 2008.

<sup>18</sup> Preferimos adotar, nesta pesquisa, o termo desenho para nomear toda prática do artista de representação sobre o papel, ainda que nela ele utilize métodos e materiais inerentes à pintura, como clara de ovo, guache, tinta óleo, pigmentos, além de materiais alternativos como batom, merthiolate, etc.

<sup>19</sup> Entrevista Cildo Meireles - Frederico Morais. In: CILDO, 2005, p. 56.

Ademais, o desenho manifesta-se em sua poética como expressão intuitiva e espontânea, numa espécie de registro de ideias que revela um fluente repertório mental do artista. Tal aspecto pode ser notado numa série de desenhos produzidos, em meados da década de 1960, os quais aludem ao regime militar ditatorial recém instaurado no Brasil. Dotados de uma marca expressiva, Meireles impõe, nesses desenhos um rápido traçado, gerador de linhas que percorrem o papel construindo figuras humanas geometrizadas. Uma forte carga expressiva fica evidente, fazendo prevalecer o gesto impulsivo sobre a verossimilhança. O artista cria um esquema de corpos fragmentados e figuras distorcidas que surgem sob um aspecto caricatural. A linha disputa o espaço com borrões de manchas aguadas que preenchem, levemente, o interior das figuras e o fundo. Contudo, seu vigoroso traçado prevalece imponente.

As figuras são macrocefálicas, nos crânios alargados estão os capacetes que fazem referência aos militares. Os rostos surgem afunilados, nos quais olhos, bocas, narizes e orelhas se sobressaem em formas exageradas [fig.1]. Tais características formais encontram suas raízes na arte africana, com a qual Meireles teve contato através da exposição que trouxe obras do acervo da Universidade de Dakar, Senegal. Segundo o artista, interessava captar, nesses desenhos, uma mistura de força, elegância e refinamento, que viu nas máscaras e na estatuária negro-africana.<sup>20</sup>

Em um dos seus desenhos, um trio de militares está diante de um microfone [fig.2]. Meireles dá destaque às orelhas dos personagens que aparecem projetadas por um traçado geométrico. O exagero das formas segue a herança primitiva de comunicar e enfatizar algo, e a cena parece figurar o triunfo da ditadura: a voz que comunica seu domínio repressor e os ouvidos enormes, atentos a qualquer sinal de reação anti-militar.<sup>21</sup>

---

<sup>20</sup> Entrevista concedida à autora, Rio de Janeiro, 26 nov. 2008.

<sup>21</sup> Meireles costuma chamar seus desenhos de temática militar de “africanos”, conforme mencionou em entrevista. Usa esse termo, referindo-se às semelhanças formais que possuem seus desenhos com a estética da arte africana que viu em exposição em Brasília, na sua adolescência. Entrevista concedida à autora. Rio de Janeiro, 26 de nov. 2008.

Nesses trabalhos, na passagem da ideia para a mão, Meireles desenvolve uma imagem cada vez mais marcada por uma explosão gráfica. Garatujas e rabiscos surgem junto a borrões e manchas que tornam o desenho mais sujo. Numa espécie de pulsão gestual, desenha figuras grotescas, cujas bocas escancaradas lembram as máscaras africanas. Sobre o processo de construção desses trabalhos, o artista comentou em entrevista:

[...] eu comecei com a figura, com a máscara, com o rosto. Depois a estátua, a figura inteira e a partir daí, num determinado momento, uma dupla, um diálogo. Podia ser um beijo, podia ser um dentista e o paciente. Era uma situação em que sempre tinha dois personagens envolvidos. E aí começa a entrar o terceiro, o quarto... E esse desenho, que eu chamo de africano, começa na verdade pela mão. É muito mais próximo talvez da música, no sentido de você chegar no teclado e arh... [sic] Então sempre tinha aqueles primeiras coisas que eram absolutamente desprovidas de qualquer cálculo racional, era uma coisa da mão.<sup>22</sup>

No desenvolvimento desses desenhos, Meireles passa a incorporar novos elementos: pequenos objetos, recortes de jornais e pedaços de papel que parecem atuar num modo que colabora para a construção da semântica político-social inerente a essa fase. No trabalho *Sem título* (1965) [fig.3], empregando o recurso da colagem, insere uma lâmina entre os dois personagens de aspecto cadavérico. Também se apropria de papel oficial de folhas de pagamentos de um Ministério para compor seu desenho. Sobre sua superfície, escreve: “Guerra e Paz”, onde identificamos também o sinal de um pequeno texto, provavelmente com conteúdo relativo ao tenso clima da época, porém, a impulsiva pincelada do artista acabou por ofuscá-lo.

Em outros trabalhos, a escrita manual permeia o desenhar do artista que surge com mais clareza, como nas frases: “Não desesperar, não sofrer. Medo, não”<sup>23</sup>. Refletindo o tenso clima político da época, são palavras que indicam a posição de um jovem artista inquieto com as questões de seu tempo. Também podemos ver isso em *Sem título* (c. 1965) [fig.4], no qual Meireles faz referência aos atos de censura do regime militar. Na parte inferior do desenho surge a frase: “É proibido

<sup>22</sup> Entrevista concedida à autora. Rio de Janeiro, 26 de nov. 2008.

<sup>23</sup> CILDO, 2005, p. 22.

colar cartazes” e próximo à figura descarnada de um soldado, parece escrever um desabafo: “É hoje só. Amanhã quem sabe.”

Percebemos a retórica contra a repressiva atmosfera política que transparecia nos trabalhos “africanos”, como fruto de seu olhar voltado para questões da conjuntura política da época. Sem contudo, fazer uma arte panfletarista, Meireles bebe na fonte da sociedade, explora dados de sua cultura, suas relações de poder e suas contradições através da arte.

Baxandall indica que os autores das obras devem ser encarados como seres sociais, suscetíveis a escolhas particulares, mas, ao mesmo tempo, imersos em específicos sistemas culturais que fornecem um ambiente e condições criativas singulares para a elaboração do trabalho de arte. A aparição do conteúdo político nesses desenhos pode ser considerada como resposta surgida no ambiente de *troc cultural*, no qual se situava Meireles. O turbulento contexto político da década de 1960, em sucessivas crises populares, levariam ao golpe de estado de 1964 e às arbitrariedades do autoritarismo militar, agravadas, a partir de 1968. Inserido nesse ambiente, Meireles acabou se envolvendo com os movimentos estudantis:

Meu despertar político aconteceu mais cedo, porém, em 1964, quando tinha dezesseis anos e vivia em Brasília. Estava começando a me envolver com política estudantil. No dia 1º de abril, um dia depois do golpe militar, houve uma manifestação na estação rodoviária. Havia tanques estacionados diante do edifício do Congresso Nacional, outros cercando o Senado. Alguém propôs que fôssemos pra lá. De repente, me vi com uma bandeira na mão.<sup>24</sup>

Nos desenhos dessa fase, o artista percorre o papel, desenhando formas e escrevendo pensamentos. Em sua ânsia comunicativa, faz palavra e figura se cruzarem no mesmo espaço, compondo juntos o significado da obra. E na incorporação do uso da linguagem nesses desenhos, podemos pensar indícios de uma operação reflexiva na relação público-obra de arte, que percorrerá a futura produção do artista. Referimo-nos ao uso do texto, agindo como acionador de mecanismos intelectivos no espectador e superando o contato meramente perceptivo com a obra.

---

<sup>24</sup> MOSQUERA, G. Gerardo Mosquera conversa com Cildo Meireles. In: CAMERON, 2000, p. 15.

A aparição de palavras, frases e textos surge também em um trabalho pertencente à série *No Reino da Foda*. Realizada entre 1965 e 1966, a série distancia-se do tema militar e exhibe uma exploração da temática erótica. Meireles busca produzir uma visualidade orgástica do ato sexual em seu estado intenso e bruto, de fluidez e contato corpóreo. Nesses desenhos, há imagens de signos sexuais – setas, pênis, coração, ancas, partes do corpo feminino – que se misturam e muitas vezes se confundem. Em *Sem Título* (c.1965 e 1966) [fig.5], um pequeno texto poético aparece próximo aos pelos pubianos e a uma espécie de coração fálico. Nascida de uma ágil e confusa grafia, a anotação de cunho poético do artista torna-se partícipe da cena, inserindo-se na fluidez composicional dos elementos ali inscritos.

Outra vertente, no conjunto de seus trabalhos, da fase em que vive em Brasília é a construção de desenhos em blocos de papel sob a forma de diários, que conjugam esboços, figuras e anotações do artista. Diferentemente da aplicação de números, datas e frases como é vista nos trabalhos de temática militar, na qual a relação com conturbado contexto político fica evidente, os diários trazem reflexões pessoais do artista sobre arte e vivências cotidianas. Neles, encontram-se ilustrações de equações e teoremas matemáticos, citações de poetas, escritores e filósofos como Gorky, Rimbaud e Heidegger, anotações de leituras de interesse do artista e que revelam uma livre construção de seu pensamento. A respeito dos desenhos do período em que vive em Brasília, entre 1963 e 1966 e a execução desses diários, disse Meireles, em entrevista:

[...] eu acabei desenhando muito, eu desenhava obsessivamente. Não só desenhava em papel canson, cartolina [...] tinha um diário que a gente tinha que escrever. Os diários mesmo eram esses blocos de desenhos, [...] eram desenhos que não tinham aquela coisa de ficar pensando no preço da folha de canson, pra não fazer besteira, não perder. Os desenhos eram bem livres nesse sentido, porque não tinham nenhum tipo de pressão.<sup>25</sup>

A presença de pequenos textos poéticos nos desenhos do artista também pode ser constatada em outra vertente desenhística, elaborada em 1967 [fig. 6 e 7]. Nela, notamos uma ampliação do seu repertório imagístico e a construção de uma linha de pesquisa no desenho próxima à linguagem narrativa. Meireles organiza um espaço descritivo de ações e situações, que surge compartimentalizado por meio de nichos

<sup>25</sup> Entrevista concedida à autora. Rio de Janeiro, 26 de nov. 2008.

que abrigam variadas figuras e objetos como aviões, automóveis, punhais, tesouras, casas, gravatas, setas, etc. Permanece a linha solta e sincopada dos desenhos de temática militar, mas um forte colorismo em azuis, verdes, rosa pink e amarelo limão contrasta com as cores escuras e terrosas dos trabalhos iniciais.

Nesses desenhos, o artista parece incorporar a linguagem dos quadrinhos e do cinema de animação, criando nichos nos quais faz surgir uma diversidade de planos: closes, superposições, recortes, decomposição de movimentos<sup>26</sup>. Desse modo, a imagem geral se mostra fragmentada e o gestual impulsivo do artista cria uma cena confusa e eletrizante, que se desenvolve muitas vezes em sentido descontínuo, em contraposição à clareza da comunicação massiva tradicional dos quadrinhos. As cenas que cria, têm muitas vezes um aspecto surreal – figuras e cores que insistem em transpassar os limites, formas exageradas e situações desconectas - revelam um imaginário no qual confluem, por meio de seu ágil registro no desenho, dados reais e oníricos que permeiam suas vivências cotidianas.

Em meio à confluência dos elementos mais uma vez estão pequenas anotações e textos, na maioria poéticos [fig. 8 e 9]. Segundo Meireles, eram textos juvenis, divagações pessoais, que surgiam como parte da composição da imagem: “[...] era uma coisa que tinha uma necessidade gráfica, eles funcionavam como um elemento mesmo do desenho.”<sup>27</sup> Tal aspecto pode ser visto no modo como o artista situa as palavras no papel, em alguns casos, elas estão nos nichos desenhados, em outros, acompanham o traçado sinuoso das formas, seguindo a tendência vista no trabalho *Sem Título* (c.1965 e 1966) [fig.5], da série *No Reino da Foda*. Observamos que, na relação de sentido entre palavra e imagem, operam-se contrastes, como podemos ver na figura 8. Enquanto os personagens da cena surgiam retratados sob um estado de desespero e morte, o texto poético ali inscrito trazia uma mensagem de trégua, o anunciar de um cessar, em algum dia, de tal agonia.

---

<sup>26</sup> O cinema de animação teve papel importante para o artista no direcionamento para esse tipo de pesquisa. Quando adolescente, participou de um curso de cinema no CIEM, em Brasília, no qual produziu pequenos filmes e teve contato com produções do cinema da Europa Central, que, nas palavras do artista, tinham uma “[...] energia e uma qualidade gestual que eu queria incorporar ao desenho figurativo.” MOSQUERA, G. Gerardo. Mosquera conversa com Cildo Meireles. In: CAMERON, 2000, p. 10.

<sup>27</sup> Entrevista concedida à autora. Rio de Janeiro, 26 de nov. 2008.

O período de 1967 é marcante na produção desenhística do artista. É, também nesse mesmo ano, que deixa a cidade de Brasília em direção à capital carioca<sup>28</sup>. Nessa fase, dedica-se intensamente a esse fazer, realizando mais de mil trabalhos, cujo temário é variado, indo de cenas narrativas de crimes da atmosfera urbana a uma abordagem imaginária do espaço. A respeito dessa primeira temática, Meireles volta-se ao uso da linha de forma leve e solta, produzindo desenhos semelhantes a esboços. Constrói desconcertantes cenas, com recortes e desdobramentos espaciais, registrando uma confusa narrativa. Nela se justapõem diversos acontecimentos, sem o esquema do uso de quadros dos desenhos anteriores. Numa espécie do que chamou de “embriaguez gráfica” e que são “fruto do prazer mesmo de ver uma coisa se transformando, indefinidamente, em outra.”<sup>29</sup>, exercita nesses desenhos, com vigor e rapidez, o registro de seu pensamento visual. A cor volta a surgir em algumas áreas, mas é tímida, quase rara. Prevalece um traçado sincopado e abreviado, de uma energia marcante, no qual o artista rabisca suas figuras [fig. 10 e 11].

É numa espécie de tumulto gráfico que cria seus personagens, os quais muitas vezes, surgem indeterminados por um rápido e sintético traçado. No repertório imagístico do artista, há personagens míticos e comuns da realidade urbana: figuras marginalizadas como loucos, desajustados, famélicos, moradores de ruas, assassinos, etc. Em alguns desses desenhos, Meireles também aplica uma escrita manual, como os signos matemáticos, que aparecem ali despreziosamente, sem conexão com o desenho, como se fossem anotações e registros, naquele momento, de ideias que percorriam a mente do artista [fig.12].

No exercício do desenhar de Meireles, a presença do aspecto agressivo, a ênfase na temática humana, urbana e de crítica político-social, além da exploração plástica com o uso de materiais não convencionais, como colagens com papéis e jornais, a presença de recortes e rasgos no suporte do papel, vistos na série “africana”, permitem aproximações de seus trabalhos à Nova Figuração. A esse respeito, Mário Cravo Neto, curador da primeira exposição individual de desenhos de Meireles, realizada no MAM da Bahia, em 1967, no texto apresentativo do catálogo da mostra,

---

<sup>28</sup> Cildo Meireles chega ao Rio de Janeiro no mês de março de 1967.

<sup>29</sup> Texto de Cildo Meireles. In: CILDO, 2001, p.24.

apontou o artista “dentro das diretrizes da Nova Figuração”<sup>30</sup>. Além dessa espécie de contágio com a Nova Figuração, na observância da força gráfica dos desenhos do artista, Cravo Neto ressaltou neles um “mundo poderoso, trágico, quiçá terrível” e que “paralelamente corre para o grande mar dos expressionistas”<sup>31</sup>.

As correntes da Nova Figuração estavam sendo introduzidas no meio artístico brasileiro, por meio de exposições, desde o início da década de 1960, em São Paulo e, especialmente, no Rio de Janeiro. Exibiam trabalhos voltados para uma liberdade de materiais e meios expressivos que exaltavam valores humanistas, numa espécie de resposta às crises e às tensões mundiais. A postura crítica frente à realidade, o resgate do uso da figura humana, criando um imaginário subjetivo e autêntico, de forte indagação existencial, no qual se procurava refletir sobre as relações entre o ser e seu ambiente circundante, marcavam tal produção. Ademais, havia forte exploração gráfica, plástica, a incorporação de objetos e o uso de materiais não convencionais <sup>32</sup>.

A inclusão de novas temáticas e materiais em sua prática desenhística pode ser fruto da aproximação do artista com produção de vanguarda, que se dava através da secção de periódicos situada na biblioteca da Universidade de Brasília. O artista ia, com frequência, ao local onde tinha acesso aos catálogos de recentes exposições, aos livros e às principais revistas de arte publicadas nos grandes centros brasileiros, nos Estados Unidos e na Europa. Tais periódicos, rapidamente, chegavam dos grandes centros artísticos, o que proporcionava informação sobre o circuito artístico nacional e internacional, numa fase de pouca abertura às informações. A revista *Habitat*, por exemplo, circulava na biblioteca, e o artista pôde conhecer o trabalho de Hélio Oiticica e Lygia Clark. Em sua edição de dezembro de 1962, um artigo de Oiticica que trazia um histórico de sua transição “do quadro para o espaço” e

---

<sup>30</sup> NETO, Mário Cravo. Desenho de Cildo Meireles. In: MEIRELES, Cildo. *Desenhos*. Salvador: MAM. 1967. Catálogo de exposição.

<sup>31</sup> NETO, 1967, apud ANDRADE, 2007, p. 38.

<sup>32</sup> A inclusão de materiais e procedimentos extra-estéticos nos desenhos de Meireles surgem também em trabalhos localizados nos anos 1970, como no trabalho *Sem Título* (1976) [fig.13], em que aplica embalagens de caixas de fósforos, de sabonetes, de curativos, etc. No trabalho intitulado *História 3* (1974) [fig. 14], exibido na exposição *Desenho Brasileiro 74* do IX Salão de Arte Contemporânea de Campinas em 1974, Meireles insere em seu desenho uma gilete suja de um vermelho intenso junto aos traços de um corpo feminino. O artista também escreveu ao lado superior esquerdo da cena a frase: “Nada como, um dia: depois do outro!”

esboçava os primeiros princípios do seu Programa Ambiental<sup>33</sup>. Também circulavam na biblioteca exemplares da *Art and America*, através da qual, segundo o artista, pôde tomar conhecimento da produção de artistas da Pop Art.

Outra forma de contato de Meireles com a produção artística de vanguarda se dava através das edições dos *Salões de Arte Moderna* de Brasília, evento realizado pela Fundação Cultural do Distrito Federal, em meados da década de 1960. Esses salões não só tiveram papel fundamental para a formação de um circuito de arte local, mas também promoveram um ponto de apoio, no qual artistas de vários locais do país tiveram possibilidade de incentivo às suas produções e de discussão das questões pertinentes às artes plásticas daquele tempo. Dentre os artistas presentes em edições do salão, estavam Tomie Otake, Hélio Oiticica e Nelson Leiner, que expôs o *Porco empalhado* na mostra de 1967.

No conjunto de sua ampla prática em desenho do ano de 1967, Meireles inicia outra pesquisa centrando-se na exploração da temática do espaço. Nesses trabalhos, parece reelaborar e expandir os vestígios de construções arquitetônicas, que já aparecem em alguns desenhos do mesmo ano [fig.10 e 12], sob a forma de muros e paredes, nos quais se constata um jogo de interior e de exterior. Numa elaboração imaginário-construtiva de ambientes internos e externos, o artista dedica-se a elaborar uma imagem surreal, na qual objetos e elementos arquiteturais se fundem e se confundem, numa espécie de passagem de planos, invasões e desvios de massas cromáticas [fig.15,16 e 17]. Nesses trabalhos, aplica cores vivas, em combinações de tons complementares, fazendo lembrar a saturada palheta da Pop Art.

Em contraste com os trabalhos de rápida execução e de exploração gráfica da linha, Meireles dá lugar a um traçado mais calmo que constrói áreas incertas e desconcertantes ao nosso olhar. A aparição das manchas informes contrasta com a rigidez da linha das paredes e acaba por desestabilizar a organização do espaço, por meio de uma espécie de embate entre forma rígida e forma mole. Observamos

---

<sup>33</sup>OITICICA, Hélio. A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade. *Habitat*, São Paulo, ano 12, n.70, dez. 1962, p. 51.

que nessa produção se sobressai a recorrência de um local singular no espaço – o canto –, que tímido, surge como elemento que compõe o cenário arquitetônico. Entretanto, aos poucos, tal espaço deslocado e alvo de nossas desatenções habituais, passa a ser elemento central no desenho, como visualizamos em *Sem título* [fig. 18]. Nele, à simplicidade do canto é acrescida por algo inusitado, quando o artista cessa o traçado retilíneo das paredes, para criar uma macha sinuosa, uma espécie de sombra incerta, provocadora de uma invasão e/ou fusão das paredes nessa casa surreal<sup>34</sup>.

A instabilidade espacial, que denotam esses desenhos, poderia figurar a própria situação do artista: de um lado, o convidativo e efervescente pluralismo artístico do ambiente da vanguarda carioca; de outro, um artista ainda bastante centrado numa prática exclusiva do desenhar. Na convergência dos lados, ou seja, no canto que podemos perceber um indício do início de uma produção aberta a diversas possibilidades de expansão?

Ao inserir-se num ambiente de profundas transformações no âmbito artístico, notaremos, a seguir, que efeitos provocariam em sua arte os modos de hibridismo, de efemeridade e de forte dimensão de caráter conceitual da arte, da segunda metade da década de 1960.

## 2.2 A inserção do artista no circuito da arte carioca.

Ao final de 1967, já instalado na capital carioca, o artista iniciou a faculdade de Artes Plásticas na UFRJ, curso que frequentou por apenas dois meses. Também estudou o Ateliê de Gravura do Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro. Nesse período, eram comuns os encontros nos bares da Escola Nacional de Belas-Artes e

---

<sup>34</sup> Nos desenhos dessa época, é interessante notar o emprego da ideia de desvios espaciais, que seriam explorados na série *Espaços Virtuais: Cantos* (1968) e da ideia de impregnação cromática, que Meireles desenvolve na sala *Impregnação* da instalação *Desvio Para o Vermelho*, elaborada em 1967.

no MAM/ RJ, nos quais vivenciou trocas de ideias entre os artistas plásticos e de outras formas de arte, como música, teatro e cinema. Tais encontros foram importantes para o contato do jovem artista com o florescimento de uma arte mais experimental, que incluía novas linguagens artísticas, muitas delas unidas às preocupações relacionadas ao contexto sociopolítico da realidade brasileira.

Coincide com sua chegada a exposição *Nova Objetividade Brasileira*, realizada em abril de 1967. Mostra importante no contexto da produção artística no Brasil, reunindo várias e diversas pesquisas desenvolvidas desde 1965<sup>35</sup>. A exposição fundava uma nova agenda na arte do país e marcava o estabelecimento das bases de uma neovanguarda. Hélio Oiticica apresentou-se como importante figura na elaboração teórica do que seria a tendência de uma “nova objetividade” na arte brasileira. O texto *Situação da Vanguarda no Brasil*, de sua autoria, apresentado no ano anterior no seminário *Propostas 66*, já introduzia e defendia alguns pontos em torno da “nova objetividade”. Oiticica preferia essa designação a “novo realismo”, pois traduzia, mais fielmente as experiências atuais da arte brasileira e das suas, em particular, voltadas para criação de um “mundo experimental”:

[...] O gradativo surgimento dessa nova objetividade, que se caracterizava em princípio pela criação de novas ordens estruturais, não só de pintura ou escultura, mas de ordens ambientais, o que se poderia chamar “Objetos”.<sup>36</sup>

No texto *Esquema Geral da Nova Objetividade*<sup>37</sup>, produzido para o catálogo da exposição, Oiticica identificou características inerentes ao conjunto das diversas

<sup>35</sup> O ano de 1965 foi marcado pelo início de uma série de debates e exposições sobre a arte. Destacaram-se, naquele ano, os eventos *Opinião 65* e *Propostas 65*, que se desdobraram no ano seguinte em *Opinião 66* e *Propostas 66*. Esses eventos foram fundamentais para a criação de um debate relacionado à arte brasileira e à formação de um ambiente de pesquisas que se direcionaram para a formação da exposição *Nova Objetividade Brasileira*. *Proposta 66*, por exemplo, exibiu um exame da arte no Brasil através de seminários que foram realizados no auditório da Biblioteca Municipal de São Paulo de 12 a 15 de dezembro no ano de 1966. No ano anterior, o seminário *Propostas 65* empreendeu um balanço crítico dos realismos. O evento de 1966 pretendia ser mais abrangente e reuniu artistas e intelectuais de diferentes campos, na busca de uma visão global e humanista da cultura de vanguarda do Brasil. No seminário, foram abordados os seguintes temas: “Conceituação da arte nas condições históricas atuais do Brasil”, “Arte de vanguarda e organização da cultura no Brasil”, “Situação da Vanguarda no Brasil” e “Cultura superior e folclore urbano”. *Proposta 66* acabou por transparecer que as modificações artísticas haviam atingido um patamar que ultrapassava a estrutura da ordem estética formal. Os debates e as propostas lançadas reafirmaram o perfil da arte de vanguarda nacional, em seu papel de fornecer o que havia de mais atual na produção artística e de operar propostas conectadas e atuantes, em relação à realidade cultural do país.

<sup>36</sup> OITICICA, 1966 apud PECCININI, Daisy. *Figurações Brasil Anos 60*. São Paulo: Edusp, Itaú Cultural, 1999. p. 135.

manifestações artísticas brasileiras daquele tempo, que formariam um estado típico de uma vanguarda nacional. Em seu depoimento, revelou como comum a essa vanguarda uma vontade construtiva geral, a tendência para o objeto e a participação do espectador (corporal, tátil, visual, semântica, etc.), além do “ressurgimento e novas formulações do conceito de antiarte”. Oiticica também destacou como tendência, proposições artísticas coletivas e uma postura dos artistas voltada a “abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos éticos e sociais”<sup>38</sup>.

Sob esse clima de renovação e formação de uma neovanguarda, tipicamente, brasileira, voltada a atitudes humanistas, atentas à conturbada e instável conjuntura político-social e que propunha um alargamento dos modos de elaboração e aparição da arte, estava Cildo Meireles. Foi também, em 1967, que o artista, através da *IX Bienal de São Paulo*, pôde observar de perto os trabalhos das correntes da Nova Figuração e da Pop Art. Na mostra, teve contato com obras que se apropriavam de imagens e objetos do consumo de massa, além das tendências de experimentação cinética que exploravam aspectos visuais e de intervenção no espaço, como os trabalhos do argentino David Lamelas.

É interessante que, nesse mesmo ano, começa a elaborar a primeira parte da instalação *Desvio para o vermelho* (1967). Trata-se de *Impregnação*<sup>39</sup>, em que reproduz uma típica sala de estar, cujos objetos possuem uma pulsante cor vermelha, que domina o ambiente. Nesse trabalho, observamos uma forte relação com o cotidiano. O artista opera apropriações do comum e do corriqueiro, daquilo que compõe o dia a dia da vida doméstica urbana. Tal aspecto nos leva a uma associação imediata com os trabalhos da Pop Art, especialmente, a instalação *Quarto* (1963), de Claes Oldenburg, vista pelo artista na *IX Bienal de São Paulo*. Contudo, percebemos que supera o aspecto mimético de reprodução do cotidiano da obra *Quarto*, ao reconstruir um ambiente de desconfortável impregnância cromática, rompendo com nossa visão habitual de uma sala de estar. Em

---

<sup>37</sup> OITICICA, Hélio. Esquema Geral da Nova Objetividade. In: PECCININI, Daisy. *O objeto na arte: Brasil anos 60*. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 1978. p. 75.

<sup>38</sup> OITICICA, Hélio. Esquema Geral da Nova Objetividade. In: PECCININI, 1978. p. 75.

<sup>39</sup> Apesar da ideia original de *Impregnação* ter sido elaborada em 1967, sua primeira montagem só ocorreu em 1984, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Foi na década de 1980 que o artista elaborou mais duas partes do projeto: *Entorno* e *Desvio*. In: CAMERON, 2000. p. 84.

*Impregnação*, constatamos que Meireles já manifesta uma tendência a provocar estranhamentos, desestabilizar o que é comum, e produzir reações de pensamento crítico que tanto caracterizará sua obra.

Firmados nessas observações, inferimos que, na atitude de apropriar-se de coisas existentes no cotidiano e na transição do plano bidimensional para o espaço que começa a esboçar na instalação *Impregnação*, algo como uma resposta do artista ao ambiente em que estava inserido. De modo que, nesse lócus de efervescente pluralismo, Meireles parece deixar-se capturar pelas transformações presentes em seu entorno artístico, elaborando o que vê de forma singular em sua poética.

Logo que chegou à cidade do Rio de Janeiro, iniciou uma série de desenhos que deu origem aos trabalhos *Espaços Virtuais: Cantos* (1967-68), *Ocupações* (1968-69) e *Volumes Virtuais* (1968-69). Desenvolvida especialmente, no período em que o artista se deslocou do burburinho artístico da capital carioca para viver na cidade litorânea de Parati, em 1968, esta série surgiu como resultado de um processo de imersão introspectiva, no qual o artista buscava um caminho próprio a seguir, em que questionava sua prática e intensificaria as singularidades de seu trabalho. Nesse processo reelaborou seu desenhar, que passou a funcionar de modo dirigido à execução de projetos tridimensionais. Numa ação planejada e calculada, surgiram os desenhos em papel milimetrado, em que Meireles projetava ambientes para serem reproduzidos em escala real [fig. 19 e 20]. A ação pragmática, que agora imprimia em seus desenhos, superava a ânsia gestual de seus primeiros trabalhos e manifestava o objetivo de materializar idéias de base conceitual em relação ao espaço.

A respeito dessa nova pesquisa do artista, um pequeno artigo de autoria de Frederico Moraes, intitulado *Ambientes de Cildo Meireles*, foi publicado em maio de 1969, no jornal *Diário de Notícias*<sup>40</sup>. Trazia um breve resumo de sua trajetória e tecendo elogios a ele, apontava-o como “uma das personalidades mais fortes da nova arte brasileira”. Se referindo aos trabalhos da série *Espaços Virtuais: Cantos*, que chamou de “arquitetura fantástica”, comentava seu processo de construção,

---

<sup>40</sup> MORAIS, Frederico. “Ambientes” de Cildo Meireles. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 01 de mai. 1969. p. [?].

indicando que, após serem projetados em rigoroso desenho de traçado matemático, se tornavam maquetes para posterior execução de peças inteiras em tamanho real, que reproduziriam desajustados espaços internos de uma casa.

O crítico observou aproximações da recente investigação de Meireles com trabalhos de vanguarda, especialmente, as propostas arquitetônicas de Lygia Clark, criadas sob um misto de exploração construtiva do espaço junto a uma abordagem do cotidiano. Morais também percebeu aproximações, possivelmente da série *Ocupações* (1968), com o trabalho de David Lamellas, exposto na *IX Bienal de São Paulo*, em 1967, denominado *Dois Espaços Modificados (Reflexão Estática com Limites num espaço Primário e Projeções Modificadas)*. A obra consistia em intervenções arquiteturais através de formas geométricas que alteravam o ambiente.

Em *Espaços Virtuais: Cantos*, Meireles desenvolve uma abordagem da percepção espacial com o objetivo de desestabilizar as noções convencionais do modo euclidiano do espaço. Opera um jogo ilusionístico, quando no encontro dos planos frontal, lateral e horizontal, realiza um deslocamento, uma espécie de recuo ou desvio, interrompendo a ortogonalidade usual desse espaço [fig. 21, 22 e 23], como comentou o artista: “Os *Espaços Virtuais* são fruto dessa combinação dos três planos de projeção. Eu trabalhava em função do modo euclidiano do espaço. De modo que os *Espaços Virtuais* são sempre anamorfoses dessa situação inicial.”<sup>41</sup>

Nesses trabalhos, ao realizar um desarranjo na construção de um espaço doméstico, o artista promove uma atmosfera de incertezas, substituiu a familiaridade pela estranheza, invertendo e subvertendo a verdade desse espaço como nos é conhecido. O observador, quando inserido nessa espécie de “arquitetura fantástica”, corrige a deformação do “ambiente”, mediante o seu posicionamento em relação à peça e vivencia uma experiência corporal com a mesma, experimentando possibilidades, novas noções de equilíbrio e de estabilidade.

É interessante notar que, em *Espaços Virtuais: Cantos*, o temário do canto reaparece. É, por meio da ação de deslocar, provocar desvios que o canto

---

<sup>41</sup> Entrevista concedida à autora, Rio de Janeiro, 26 de nov. 2008.

permanecerá como experiência do imaginário, já presente nos desenhos precedentes, mas que surge em *Espaços Virtuais: Cantos*, reelaborado sob uma espécie de vivência virtual, em formas construtivo-geométricas. A relação entre o canto e a experiência do imaginário, que observamos em seus trabalhos, estaria ligada a um episódio vivido na infância, quando numa noite, deitado na cama, Meireles viu a sombra de uma mulher saindo de um canto<sup>42</sup>. 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. Segundo ele, reviver essa experiência funcionou como insight para a elaboração desses trabalhos<sup>43</sup>.

Gaston Bachelard, em sua *Poética do Espaço*, ressalta ser a casa nosso primeiro canto do mundo, nosso primeiro universo. A interpretação do canto da casa, por sua vez, revela-o como refúgio do ser. Segundo Bachelard, 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”<sup>44</sup>. Para o filósofo é no canto que repousamos entre o ser e o não ser. É nele que se funda um espaço onde fluem os devaneios, os sonhos e as invenções. Poderíamos pensar a questão do canto, nos trabalhos de Meireles, como esse local de refúgio e introspecção autorreferencial, propício ao desenvolvimento do imaginário, espaço aberto às inúmeras possibilidades.

Na recorrência de um temário do canto, no estabelecimento de nexos, partindo da contextualização do uso desse elemento, enquanto uma abordagem do espaço, poderia também estar sendo elaborada uma rede de interações de Meireles com seu entorno artístico, que revelaria uma tendência relacional do movimento criador do artista. Por esse motivo, podemos encontrar pontos de aproximação da pesquisa de Meireles com as práticas de vanguarda dirigidas à ideia de uma arte ambiental, especificamente, ao Programa Ambiental de Oiticica.

Segundo Celso Favaretto, a “antiarte ambiental”, proposta por Oiticica, seria a

---

<sup>42</sup> Meireles conta que vivenciou esta experiência quando passava férias na casa de sua avó, em Campinas, Goiás. Entrevista concedida à autora, Rio de Janeiro, 26 de nov. 2008.

<sup>43</sup> Entrevista concedida à autora, Rio de Janeiro, 26 de nov. 2008.

<sup>44</sup> BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993. p. 146.

[...] metamorfose do ‘sentido de construção’, extensão do ‘desenvolvimento nuclear’: o que pulsa nesse novo espaço é a vivência, articulando os recursos liberados pelas experiências de vanguarda a vivências populares e mitologias individuais. Propõe-se como investigação do cotidiano, não como diluição da arte no cotidiano.<sup>45</sup>

Favaretto esclarece que, dotada de aspectos amplos e não dogmáticos, a “antiarte ambiental” teria como elementos comuns o “sentido arquitetônico (especulativo, visionário, utópico), expressivo (individual e coletivo) e social (ético-político)”<sup>46</sup>. Tais aspectos estão reunidos no ideário de Oiticica em suas Manifestações Ambientais, as quais atestam um processo de abertura na arte, não limitada à criação de objetos perceptíveis e à sua aparição física no espaço, mas englobam ações de apropriação de dados culturais, sociais, além de solicitação do envolvimento perceptivo, sensorial e reflexivo do espectador. Com as Manifestações Ambientais, Oiticica se dirige para realização de experiências balizadas pela concepção de arte enquanto totalidade<sup>47</sup>, ou seja, a confluência de conceitos, ações, estruturas plásticas, linguagem e o sensorio na experiência artística. Nelas, há o redimensionamento das figuras do artista e do público, e este passa a protagonizar o ato criativo. Nesse sentido, como nota Favaretto, as Manifestações Ambientais acabam por fundar

[...] lugares de transgressão em que se materializam signos de utopias (de recriação da arte como vida); espaços poéticos de intervenções míticas e ritualísticas realizam a poética do instante e do gesto: ‘uma nova fundação objetiva da arte’.<sup>48</sup>

Embora *Espaços Virtuais: Cantos* não manifestarem a amplitude dos aspectos presentes no Programa Ambiental de Oiticica, encontramos pontos de conexão ao ideário do artista. Especialmente, no que tange à saída do plano para o espaço, e junto a esse desejo construtivo, Meireles dedica-se à criação de um lócus gerador

<sup>45</sup> FAVARETTO, Celso; OITICIA, Helio. *A invenção de Helio Oiticica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992. p. 125.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>47</sup> Os trabalhos *Tropicália* e os *Parangolés*, presentes na mostra *Nova Objetividade Brasileira* exemplificam o sentido de uma arte total, quando geram novas modalidades de constituição e apreensão do trabalho de arte. *Tropicália*, por exemplo, constitui-se de um “ambiente-acontecimento”, a partir de estímulos a experiências em vários níveis: sensoriais (táteis, sonoras, visuais), e reflexivas, que aludem à realidade brasileira. Na instalação, um barracão nas cores verde e amarelo cercado de um cenário tropical no qual o visitante deveria caminhar num itinerário feito de areia, pedras de brita, com araras, vegetação, cheiro de raízes, poemas em meio às folhagens, objetos de plásticos. Ao final, o espectador via-se diante de um televisor ligado com som em volume máximo. Segundo Oiticica, esse trabalho objetivava uma imagem brasileira total: a presença dos meios de comunicação e da tecnologia, a miséria, além do consumo massificado do que vem de fora do país.

<sup>48</sup> FAVARETTO, 1992, p. 21 e 22.

de reações (sensoriais, imaginativas e reflexivas) manifestas numa relação vivencial do público com a obra de arte, além do forte apelo à investigação do cotidiano.

Nas séries *Volumes Virtuais* e *Ocupações*, o artista segue o mesmo esquema visto em *Espaços Virtuais: Cantos*, no qual elabora, a priori, desenhos em papel milimetrado para futura execução de trabalhos em escala real. Em *Volumes Virtuais* [fig. 24 e 25], Meireles centra-se em situações espaciais, criando áreas por meio de linhas, cordões, que se projetavam das paredes. Se em *Espaços Virtuais: Cantos*, podemos remeter ao canto a ideia de interioridade, em *Volumes Virtuais*, esse mesmo espaço aparece projetado, é o canto inverso, o de fora, que alude ao exterior<sup>49</sup>.

Em *Ocupações* [fig. 26 e 27], a ideia gira em torno da apropriação de ambientes já existentes e de sua ocupação por elementos físicos planares, cuja função é seccionar o espaço<sup>50</sup>. O artista cria planos: octogonais, retangulares, triangulares, sejam inclinados, sejam perpendiculares que se projetam no ambiente, tomando conta do espaço numa forma que altera seu aspecto natural. Assim, acaba por produzir um novo lugar, no qual as referências usuais se perdem, o que solicita outros modos de domínio e compreensão do ambiente<sup>51</sup>.

Dessa maneira, inferimos que tanto em *Espaços Virtuais: Cantos*, *Ocupações* e *Volumes: Virtuais*, o espaço é pensado como elaboração humana, sujeito a inúmeras possibilidades: desvios, projeções, ocupações. Nesses trabalhos, o espaço é pensado através do que é familiar e corriqueiro, contudo, operando entre o real e o virtual, entre o possível e o impossível, o artista fornece o surpreendente, criando um mundo outro, o qual pela via da arte se tem acesso.

No movimento criador do artista elementos aparentemente dispersos podem estar interligados, cabendo-nos perceber, ao longo de seu processo, o surgimento de

---

<sup>49</sup> Trabalhos da série *Espaços Virtuais: Cantos* e *Volumes Virtuais* foram expostos poucos meses depois no *Salão da Bússola*, o que marcaria a entrada do artista no circuito da vanguarda carioca.

<sup>50</sup> Para a realização dessa série, Cildo Meireles usou como referencial de espaço, a sala da Petite Galerie, no Rio de Janeiro, localizada, nesta época na Praça General Osório, em Ipanema.

<sup>51</sup> Os trabalhos da série *Ocupações* ficaram por muitos anos projetados somente no papel, sendo que em 2004, um desses projetos foi montado em uma exposição internacional, a mostra *Angle Vifs*, no Museu de Arte Contemporânea de Bordeaux, na França em 2004, conforme afirma Frederico Morais no catálogo da exposição *Cildo Meireles: Algum desenho*, p. 32.

tendências que direcionam a construção de alguns trabalhos. Por isso, é interessante destacar que, em meio ao processo de alargamento de sua produção para trabalhos tridimensionais, surgem dois desenhos que contrastam com os trabalhos geométricos espaciais da série *Espaços Virtuais: Cantos*. Neles, 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) [fig. 28], desenha quatro esquinas, nas quais personagens transitam como que inseridos numa narrativa de um crime.

Anos mais tarde, o próprio artista percebe que seus trabalhos tridimensionais, *Espaços Virtuais: Cantos*, desenvolvidos também nesse período, já transpareciam nesses desenhos: “[...] me dei conta de que os cantos são justamente a parte de dentro dessa esquina.”<sup>52</sup> O crítico Frederico Moraes revela uma interessante interpretação do ressurgimento desses desenhos de cunho gestual:

[...] 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.<sup>53</sup>

Nessa “encruzilhada”, parecia estar vivendo um momento próprio de definição. O que se configura nos anos que se seguem é um direcionamento do artista a propostas inovadoras, abertas às práticas mais experimentais, cuja ênfase, em muitos casos, está no caráter processual da obra e na solicitação do público em dimensões mais que visuais, como podem ser vistas nos trabalhos do artista expostos no *Salão da Bússola*.

### 2.3 O Salão da Bússola.

---

<sup>52</sup> CILDO, 2001, p. 26.

<sup>53</sup> CILDO, 2005, p.36.

Realizado no MAM do Rio de Janeiro, entre 5 de novembro e 5 de dezembro de 1969, o *Salão da Bússola*<sup>54</sup> é indicado como um dos eventos catalisadores do surgimento de uma nova geração de artistas que ingressaria, na década de 1970, em ações inusitadas, de cunho combativo e provocativo, demarcando um espaço de atuação cada vez mais voltado para o experimental<sup>55</sup>. Dentre os artistas participantes estavam alguns ligados às tendências neo-figurativas e jovens artistas ainda desconhecidos como Antônio Manuel e Thereza Simões que, juntamente com Cildo Meireles, foram premiados na mostra.

A questão do experimental na arte brasileira vinha sendo desenvolvida ao longo da década de 1960 e 1970, especialmente, pelo grupo de artistas envolvidos no projeto da Unidade Experimental do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro<sup>56</sup>. Após deixar cidade litorânea de Parati, Cildo Meireles foi convidado a ministrar um dos cursos oferecidos no MAM<sup>57</sup>. Foi nesse período que nasceu a Unidade Experimental na qual, entre os participantes, estavam Meireles, Frederico Moraes, Guilherme Vaz e Luiz Alphonsus Guimarães. Dispostos a pensar a arte como algo aberto e com possíveis diálogos com outras disciplinas, esses jovens artistas promoviam cursos, discussões, debates com artistas, teóricos, cientistas, buscando alternativas que

---

<sup>54</sup> Promovido pela agência de propaganda do publicitário Aroldo Araújo, o *Salão da Bússola* também comemorava o aniversário de cinco anos de sua empresa. Muitos artistas apresentaram no *Salão da Bússola* as obras que seriam expostas na *Pré Bienal de Paris*, fechada pouco tempo antes pelos atos de censura da ditadura militar.

<sup>55</sup> A utilização desse termo faz referência a ideia cunhada por Mário Pedrosa, que usou o termo “Arte experimental”, na década de 1960, para caracterizar uma série de proposições artísticas que se desenvolviam sobre um “campo aberto”, com limites frágeis de categorias e que se distinguiam do que chamou de “artesanato pictórico, escultórico e etc.” No artigo publicado no *Jornal do Brasil* “Arte experimental e museus”, em 16 de dezembro de 1960, Pedrosa caracterizava as práticas contemporâneas construídas sobre o “direito ilimitado à pesquisa e, sobretudo, à experiência, à invenção.”, em que os artistas “plasmam, fazem, armam, montam coisas, objetos (ou não objetos [...]) e não apenas pintam ou esculpem”. Pedrosa ainda ressaltava a reformulação do museu, que de guardião de obras do passado, passava a abrigar novas práticas para se tornar “uma casa de experiências”. In: PEDROSA, Mario; ARANTES, Otilia (org.). *Política das artes*. São Paulo: Edusp, 1995. P. 297 e 298.

<sup>56</sup> O MAM/RJ vinha abrigando mostras importantes na década de 1960, como *Opinião 65 e 66* e a *Nova Objetividade Brasileira*, além de oferecer cursos livres, desempenhando um papel relevante para aglutinação de debates e a incorporação de novas linguagens no âmbito artístico. Na década de 1970, como desdobramento da Unidade Experimental foi criada a Sala Experimental, que se tornou importante local para exposições fundadas sobre novas poéticas, centradas na expansão do conceito de arte. A Sala Experimental acabava por fornecer o entendimento do museu como local aberto a novos modos de exposição que subvertiam regras rígidas, promovendo um território de integração da arte ao público, tornando-se um espaço, ao mesmo tempo, de exposição, interação e criação.

<sup>57</sup> Segundo Meireles, na sua experiência didática no MAM, ministrou o curso de novos materiais, uma cadeira criada por Frederico Moraes. Entrevista concedida à autora, Rio de Janeiro, 26 nov. 2008.

rompessem as barreiras das categoriais artísticas e que questionassem o conceito de arte<sup>58</sup>. O relato de Frederico Morais ilustra bem o que pretendia a Unidade Experimental:

[...] realizar experiências em todos os níveis culturais, inclusive científicos, sem distinção de categorias ou modos de expressão, com a intenção de buscar uma linguagem totalizadora; centralizar experiências concernentes à decodificação de linguagens. [...] para o grupo idealizador da Unidade Experimental, o tato, o olfato, o gosto, a audição, a visão são formas de linguagem, pensamento e comunicação. Encarada como laboratório de linguagem, a Unidade Experimental pretende explorar ao máximo a capacidade lúdica do ser humano.<sup>59</sup>

O grupo também recebeu adeptos como Arthur Barrio, Tereza Simões, Antonio Manuel, Raymundo Colares e Alfredo Fontes. A atuação da Unidade Experimental parecia reverberar as propostas de cunho coletivo em lugares públicos e que promoviam uma relação vivencial entre espectador e a obra de arte, acionadas pela atmosfera de experimentação da *Nova Objetividade Brasileira*. Entretanto, caracterizava-se por propostas menos populares, mais transgressivas e provocativas ao sistema das artes e da sociedade. Promoviam trabalhos polêmicos, muitas vezes chocantes, sem necessariamente gerar “obras”, em que a solicitação dos sentidos e o improvisado davam à ênfase ao experimental.

Envolvido nesse contexto, o *Salão da Bússola* caracterizou-se pelo estado de liberdade e pela reunião de obras artísticas heterogêneas, sem categorias específicas<sup>60</sup>. Entretanto, a aceitação de trabalhos polêmicos foi o motivo do conflito entre os jurados Frederico Morais e Mário Schemberg, de postura mais aberta, e a ala mais conservadora composta pelos promotores do evento e o crítico Walmir Ayala. A divergência girou em torno da inclusão do trabalho de Artur Barrio,

<sup>58</sup> Como fruto das atividades da Unidade Experimental surgiram os eventos organizados por Frederico Morais “Domingos de criação” em 1971, manifestações artísticas abertas ao público realizadas em áreas externas do MAM/RJ. Em seu exercício experimental, preconizavam a liberdade no uso de materiais, meios, linguagens, além de propostas que visavam ao estreitamento da relação artista e público. Os eventos também recebiam nomes relacionados aos elementos utilizados nas atividades artísticas, como *Domingo por um fio*, *Um domingo de papel*, *O som do domingo*, dentre outros. In: FREIRE, Cristina. *Arte conceitual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. (Coleção arte +). p. 30.

<sup>59</sup> MORAIS, 1995 apud ANDRADE, Marco Antonio Pasqualini. *Uma poética ambiental: Cildo Meireles (1963 – 1970)*. 2007. 139 f. Tese (Doutorado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo. p.103.

<sup>60</sup> A organização do *Salão da Bússola* não restringiu as categorias a serem expostas, deixando assim espaço livre para a inscrição de trabalhos indeterminados, que foram inscritos sob a categoria *etc.*, fato este que gerou na época o apelido do evento de “Salão dos Etc”.

intitulado *Situações..... ORHHHHHHHHHHHHHHH 5.000 ...T.E....E.M. ...N.Y....CITY.... 1969*, que provocou no júri mais conservador, um questionamento quanto aos critérios de aceitação de um trabalho composto de lixo.

A proposta de Barrio possuía duas fases: a primeira, foi o gesto de inserção de materiais no recinto do museu que transformava em arte, automaticamente, um saco de cimento velho e um saco de papel, contendo pedaços de jornal e palha de aço. Durante a exposição, o artista acrescentava mais elementos ao trabalho, solicitando ao público uma participação ativa na transformação da obra, que recebia interferências do espectador “[...] ora jogando mais detritos sobre as T.E. (Trouxas Ensanguentadas) e o lixo, ora dinheiro, ora escrevendo sobre os tecidos das T. E. palavras”<sup>61</sup>. Por fim, acrescentou um pedaço de carne nas trouxas. No término da mostra, realizou a segunda fase do trabalho, levando todo o material acumulado para fora do museu e expondo o resultado de sua “obra em processo” numa base de concreto ao lado do local reservado às esculturas consagradas. Porém, essa aparição do trabalho durou apenas poucas horas, quando no dia seguinte a polícia retirou a obra do local, levando-a para o lixo.

Apesar da experimentalidade e do sentido aventureiro de Barrio, seu trabalho possuía um claro tom subversivo, que questionava, radicalmente, o sistema artístico e os moldes tradicionais de criação e construção do trabalho de arte. Junto à iniciativa de romper com qualquer resquício aurático e valorativo do objeto artístico, ao utilizar elementos tão precários, detritos e coisas perecíveis, podemos pensar também que a pesquisa de Barrio trazia questões mais amplas, inscrevendo em seu trabalho um sentido crítico da realidade, ao utilizar materiais condizentes à precariedade socioeconômica dos países subdesenvolvidos.

O salão também ficou marcado pela presença de propostas dirigidas cada vez mais para o uso do recurso da documentação, que reforçavam a ênfase no caráter processual do trabalho de arte. Luis Alphonsus Guimarães, por exemplo, apresentou o registro das impressões de pessoas em uma expedição proposta pelo artista, no Túnel Novo em Copacabana. Sons, ruídos, vozes, imagens e depoimentos foram

---

<sup>61</sup> CANONGIA, Ligia. *Artur Barrio*. Rio de Janeiro: Modo, 2002. p. 16.

captados por Guimarães, que expôs a manifestação do desencadear de percepções e sentidos, das reações das tensões psicológicas dessa experiência coletiva.

O aspecto documental também pôde ser visto em três trabalhos de Meireles expostos no evento, que são conhecidos, atualmente, com os títulos *Arte Física: caixas de Brasília* (1969), *Arte Física: cordões / 30 km de linha estendidos* (1969) e *Mutações Geográficas: fronteira Rio/São Paulo* (1969) [fig. 29, 30 e 31]. Eles consistiam em ações artísticas ao ar livre, que foram apresentadas na mostra sob a forma registro fotográfico. Além disso, o artista exibiu os vestígios materiais dessas ações.

Mais uma vez, debruça-se sobre a questão do espaço, cujo sentido geográfico e territorial é explorado numa dinâmica que questiona as fronteiras e as demarcações. Em *Arte Física: caixas de Brasília* delimita uma área próxima à margem do lago Paranoá, em Brasília, recolhe a terra e o material ali encontrado, incinera-o e coloca-o em caixas, para sua posterior exposição. Já em *Arte Física: cordões / 30 km de linha estendidos* estende um fio de linha industrial, ao longo do litoral do Rio de Janeiro, que é posteriormente recolhido. Os fragmentos desse processo são colocados dentro de um estojo de madeira que também contém um mapa geográfico, o que acaba por gerar uma correspondência entre os vestígios do fio demarcador com a representação gráfica das linhas dos limites geográficos do Estado no mapa.

Já o trabalho *Mutações Geográficas: fronteira Rio/São Paulo*, consiste na ação de escavar um buraco de cada lado da fronteira dos Estados do Rio de Janeiro e São Paulo e a troca de terra e do material ali encontrado. O registro e a simulação da atuação do artista é exposto em uma caixa de couro, que reúne parte do material retirado nas escavações, além disso, esse recipiente acaba funcionando como uma apreensão da situação topográfica do limite entre os dois Estados.

Também expõe três trabalhos da série *Espaços Virtuais: Cantos* (1968/1969), que para o *Salão da Bússola* receberam o *Nowhere is my home I, II. II* (Nenhum lugar é a minha casa). Segundo o artista, os títulos são fruto de uma brincadeira que fez com o colega Antônio Dias, que na época realizou um trabalho, em pintura intitulado

*Anywhere is my Land*, (1968)<sup>62</sup>. Além disso, o título permite trocadilhos. Com simples mudanças na pontuação e no deslocamento das palavras, a frase *Nowhere is my home* pode ter diferentes sentidos que passam pela dúvida, negação e afirmação: “Nowhere is my home?” (Nenhum lugar é a minha casa?) “No, where is my home?” (Não, onde está minha casa?) e “Now, here is my home.” (Agora, aqui é minha casa). A possibilidade de variação do título que, segundo o artista “[...] brincava com a própria estrutura da peça, com a desconstrução desse canto.”<sup>63</sup>, acabou operando um jogo de sentido com os trabalhos, refletindo a experiência de instabilidade e desajuste em relação à realidade quando o observador entra em contato com as peças.

Outros trabalhos de Meireles expostos na mostra são as suas propostas datilografadas<sup>64</sup>. São antiobras, ações artísticas desmaterializadas, que tiram a ênfase dos objetos a fim de propor ao visitante uma vivência artística, no mínimo, inusitada. Após datilografar, em três folhas de papel, textos com sugestões ao público, as expôs no salão sob os títulos *Percepção de duração de tempo*, *Percepção de área (espaço)*, *Percepção de tempo/espaço* (1969). Suas propostas possuem os seguintes textos, respectivamente [fig. 32,33 e 34]:

Estudo para duração: (com meios óticos: areia, vento...). escolha um local e faça na areia um buraco, com as mãos. sente-se perto, com atenção, concentre-se no buraco, até que o vento o encha de novo, completamente.

Estudo para área: por meios acústicos (sons). Escolha um local (cidade ou campo), pare e concentre-se atentamente nos sons que você percebe, desde os próximos até os longínquos.

Estudo para duração – área, por meio de água gelada, jejum, panela grande de alumínio ou prata. Mantenha jejum total de água por doze horas. Depois desse tempo tome meio litro de água e despeje-o numa panela grande de alumínio ou prata e beba então a água contida na panela, lentamente.[sic]<sup>65</sup>

Nesses trabalhos, a matéria-prima é o som, o espaço e o tempo. O texto é a via da proposta instrutiva aos sentidos e o corpo é o “motor da obra”. Meireles realiza a arte enquanto processo de uma experiência corporal, porém os sentidos são solicitados a vivências incomuns, que desconcertam e colocam em xeque nossas

<sup>62</sup> Entrevista concedida à autora, Rio de Janeiro, 26 nov. 2008.

<sup>63</sup> Entrevista concedida à autora, Rio de Janeiro, 26 nov. 2008.

<sup>64</sup> As propostas datilografadas do artista lhe renderam o Grande Prêmio da exposição.

<sup>65</sup> Texto citado a partir da reprodução das obras no catálogo da exposição BABEL, 2006 p. 23-25.

habitualidades: perceber o tempo com os olhos, perceber o espaço com os ouvidos, perceber o tempo com o paladar.

Com trabalhos ousados e polêmicos, o *Salão da Bússola* tornou-se um marco na arte brasileira, repercutindo na imprensa e no meio artístico. Um artigo de Frederico Morais, publicado logo após o evento, comentava o caminho que a nova geração de artistas brasileiros vinha trilhando naqueles findos anos da década de 1960<sup>66</sup>. O texto refletia sobre os trabalhos expostos no salão e sobre as propostas datilografadas de Meireles, Morais comentou:

[...] eram simplesmente folhas de papel contendo sugestões escritas à máquina, para que os espectadores realizassem vários tipos de experiência, como por exemplo, determinar uma área na praia. Não há mais “obra”. Não é mais possível qualquer julgamento.<sup>67</sup>

Diante de proposições artísticas como essas, Morais notava a questão do objeto sendo sobrepujada pela imaterialidade do trabalho artístico, que se colocava cada vez mais, enquanto “situações, projetos, processos, roteiros, intervenções, ideias.” A forte tendência à dissolução da obra de arte, que passava a se manifestar sob o modo de ações e acontecimentos vivenciais, individuais ou coletivos, muitos de cunho inusitado e surpreendente, manifestava a figura de um artista enquanto “propositor de situações ou apropriador de objetos e eventos”, cujos desdobramentos fugiriam ao seu controle, como afirmou Morais: “o artista é o que dá o tiro, mas a trajetória da bala lhe escapa.”<sup>68</sup>

Morais afirmava a inutilidade da figura do crítico, que via seus antigos pressupostos, construídos sob o terreno das categorias artísticas e as balizas de julgamentos de gosto e estilo, cada vez não mais alcançando o mar de soluções que davam os artistas aos seus trabalhos naquele momento. Nesse processo, que destituía os convencionalismos da arte e da esfera da crítica, ressaltava a formação da figura de um artista como uma espécie de guerrilheiro. Segundo ele, nessa guerrilha artística em que a “arte deixou de ser coisa superposta à vida” e tudo se tornava condição de

<sup>66</sup> Artigo publicado originalmente na Revista Vozes: “Vanguarda brasileira: caminhos e situações” Ano 64. Jan./Fev. 1970.

<sup>67</sup> MORAIS, Frederico. Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da obra. In: *Depoimento de uma geração: 1969-1970*. Rio de Janeiro: Galeria de Arte Banerj, 1986. Catálogo de exposição. p. [?].

<sup>68</sup> Ibid., p. [?].

arte, o espectador seria a vítima de uma espécie de “emboscada”. Nela, era estimulado a aguçar e a ativar os seus sentidos, quando se via diante de “situações nebulosas, incomuns, indefinidas” e que criavam um “[...] estado permanente de tensão, uma expectativa constante.” O termo “arte de guerrilha”, era para Moraes, o que melhor denominava uma prática experimental, em que o corpo e as situações criadas pelos artistas se tornavam um “locus privilegiado onde o social, o político e o subjetivo se configuram em seus múltiplos sentidos e direções.”<sup>69</sup>

Em abril de 1970, a mostra *Do Corpo à Terra*, realizada em Belo Horizonte, reuniu uma série de trabalhos construídos sobre o perfil da guerrilha artística. O ideário do evento baseava-se no conceito da desmaterialização da obra e na evocação do espaço da arte como um espaço da subjetividade (exploração de aspectos perceptivos, emocionais e intuitivos), que surgiria integrado à dimensão pública do espaço da cidade, local aberto à prática de situações artísticas<sup>70</sup>. A exposição ficou marcada por apresentar trabalhos voltados ao experimental, mas já em forte tom conceitual e que davam continuidade e intensificavam sob formas radicais, a iniciativa por uma postura de um artista comprometido com a esfera política e social, já anunciada poucos anos antes pelo movimento da *Nova Objetividade*. As pesquisas dos artistas presentes na mostra eram permeadas pela contestação do sistema de arte, dentre os quais estava o questionamento de seu local de aparição e de sua capacidade de afetação ao público, junto a um evidente clima de insatisfação e revolta, frente aos acontecimentos repressivos da época.

De fato, o ambiente político no Brasil nesse período se mostrava bastante tenso. O Ato Institucional n° 5 foi promulgado em 1968 pelo governo militar, dando início a uma intensa repressão política com ações de forte censura, que visavam a contenção de qualquer indício de manifestações de postura anti-militar. Fatos como o fechamento da *Bienal da Bahia*, o boicote internacional à *Bienal de São Paulo* - além do fechamento pela censura da mostra no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro - que indicaria a representação brasileira na *VI Bienal de Paris*, intensificaram uma atmosfera de tensão na esfera artística.

---

<sup>69</sup> FREIRE, 2006. p. 28.

<sup>70</sup> REIS, Paulo. *Arte de vanguarda no Brasil*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. p.70. Coleção Arte +.

O crítico Francisco Bittencourt identifica que a atuação da vanguarda carioca, que se estabelecia desde 1960, veio a findar-se em 1968, ano que, segundo ele, foi um divisor de águas no contexto artístico brasileiro, interrompendo aquilo que se poderia chamar de a “era da inocência” da Tropicália”<sup>71</sup>. O clima de experimentalismo, pelo qual vivenciava essa nova geração de jovens artistas, parecia reorientar a herança neoconcreta, para ações menos subjetivas e de cunho mais atuante e combativo frente aos problemas no âmbito político pelos quais passava o país. Para Bittencourt, o que se nota na década de 1970, é a “[...] substituição, de um lado, da figura do herói pela do rebelde, e de outro da sublimação dos anseios em fugas místicas.”<sup>72</sup>

Com atenção voltada à conturbada conjuntura da ditadura militar no Brasil e seguindo essa tendência de subversão, Meireles criou *Tiradentes: totem-monumento ao preso político* (1970) [fig. 35], realizado para a mostra *Do Corpo à Terra*<sup>73</sup>. O trabalho tornou-se marcante por sua ousadia e evidenciava o caráter “transgressivo, experimental e marginal” dessa geração de artistas<sup>74</sup>. Numa espécie de performance artística, Meireles reuniu dez galinhas vivas que foram amarradas a um poste, que tinha ao alto, um termômetro de mercúrio. Depois disso, ateou fogo, produzindo uma atmosfera de horror e agonia ao público que presenciou os animais, sendo queimados vivos. No dia seguinte, as cinzas testemunhavam o sacrifício, evocando, na memória lembranças da efemeridade do ato artístico. Utilizando-se de uma ação metafórica, a queima das galinhas fazia referência ao temário da vida e da morte, em situações de repressão e conflitos, questões amplamente discutidas e que permeavam o mundo da época.

Realizado na semana em que se comemorava a Inconfidência Mineira, o trabalho também fazia alusão à imagem de Tiradentes, utilizada na época pelos militares, que se apropriavam do simbolismo heróico da figura do inconfidente, de forma a associá-la ao regime. A hipocrisia dessa manobra simbólica incitou Meireles a realizar, através desse trabalho, uma denúncia da incompatibilidade de tal

---

<sup>71</sup> BITTENCOURT. A vanguarda artística carioca dos anos 70. In: DEPOIMENTO, 1986. p. 5.

<sup>72</sup> Ibid., p. 5.

<sup>73</sup> A mostra foi realizada em Belo Horizonte no ano de 1970, sob a organização de Frederico Morais. O grupo de artistas participantes da Unidade Experimental do MAM esteve presente no evento.

<sup>74</sup> SITUAÇÕES: arte brasileira - anos 70. Rio de Janeiro: Casa França Brasil, 2000. p. 6. Catálogo de exposição.

associação, quando, por meio da queima das galinhas, acabava por vincular a figura do inconfidente aos presos políticos e ao clima de tortura e morte da repressão instaurada pelo regime militar.

O extremismo da ação de Meireles, que incluía elementos vivos para sua posterior destruição, manifestava que seu trabalho acabava transpondo a existência concreta do objeto, fazendo-o alcançar um limite conceitual, em que restava apenas a mensagem de um comprometimento político, social e ético sob um clima de denúncia, afirmação e incitação de estratégias de resistência mais enfáticas ao regime instituído.

Também dentro dessa tendência de radicalismo e guerrilha artística, em que o objeto se tornava cada vez mais efêmero e frágil para se dissolver em eventos e acontecimentos, estava o trabalho *Situação T/T,1 – 1ª, 2ª e 3ª partes* de Artur Barrio, também realizado na mostra. As trouxas ensanguentadas<sup>75</sup> de Barrio, depositadas no escoadouro do esgoto de Belo Horizonte, ao tomarem o espaço público como seu local de aparição e desdobramentos, evidenciavam um movimento em que “[...] o espaço da arte confunde-se com o espaço da vida”<sup>76</sup>, e o espaço da subjetividade do artista fundia-se com o espaço público, local de trocas e de movimento. Barrio conseguiu dar-lhes um acento de denúncia ao regime de repressões, que ficou ainda mais evidente, quando, no local onde foram depositadas as trouxas ensanguentadas, repercutiam manifestações públicas e da imprensa local, que associaram os objetos/situações aos massacres de grupos de extermínio e tortura política. A reunião de materiais precários e dejetos sob a forma de trouxas causavam, portanto, uma atmosfera de confronto, tanto ao espectador quanto às instituições artísticas, além de criar um impacto no curso da vida da cidade.

---

<sup>75</sup> Denominado *Situação T/T,1 – 1ª, 2ª e 3ª partes*, a proposição de Barrio para exposição *Do Corpo à Terra* era dividida em três partes. A primeira consistia na realização das *Trouxas ensanguentadas*, feitas de materiais como sangue, carne, ossos, barro, espuma etc, que depois eram depositadas no Ribeirão Arrudas, um escoadouro do esgoto da cidade de Belo Horizonte, que se tornava a segunda parte do projeto. A terceira parte tratava-se de uma intervenção visual em um rio da cidade, em que o artista usava rolos de papel higiênico como material.

<sup>76</sup> “Manifesto Do Corpo à Terra”. In: REIS, Paulo Roberto de Oliveira. *Exposições de Arte: vanguarda e política entre os anos 1965 e 1970*. 2005. 213 f. Tese (Doutorado em História) - Curso de Pós-Graduação em História, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba. p. 198.

Causar impacto, surpreender o público com o inesperado, estratégia comum de várias práticas artísticas, no decorrer das décadas de 1960 e 1970, revelava que, para aqueles artistas, gestos extremos eram passíveis de serem transformados em arte, dentro de um movimento que visava a um rompimento radical com os convencionalismos. Mais que produzir objetos, importava para esses artistas comunicar ideias, sob um modo que desmistificasse o fazer artístico.

A esse respeito, não há como não se referir ao trabalho de Piero Manzoni, *Merda de artista* (1961), que se tornou emblemático ao dar um tom irônico, sobre problemática do status mercantil da obra de arte. Do mesmo modo que o “produto” de Manzoni causou estupefação, quando enlatava as próprias fezes em recipientes, o trabalho de Meireles e o de Barrio, transpunham a barreira representacional, em favor de um gesto real, que se desviava da simulação. E nessa espécie de nutrição da arte com elementos reais, uma atmosfera de repulsas tornava-se ainda mais direta e imediata.

Em relação à radicalidade do trabalho *Tiradentes: totem-monumento ao preso político*, Meireles comentou: “Claro que jamais repetiria um trabalho como Tiradentes... Ainda posso ouvir as pobres galinhas em minha memória psicológica. Mas em 1970 senti que aquilo tinha que ser feito”<sup>77</sup>. Podemos pensar que a provocação agressiva da proposta de Meireles, que causou grande mal-estar e revolta no público que assistia à cena da mortandade dos inocentes animais, talvez fosse movida pela ânsia de um exercício experimental de um artista engajado. A criação desse trabalho acaba por revelar o ambiente de *troc cultural*, no qual a esfera tensa dos acontecimentos políticos e sociais seriam pontos relevantes no processo da elaboração de suas obras, como afirmou em entrevista:

Alguns artistas brasileiros sentiram-se obrigados a fazer trabalhos políticos engajados na época, mesmo que seus reais interesses intelectuais e artísticos fossem apolíticos, como os meus. Sempre procurei deixar claro que isso era uma escolha pessoal. Expressava minhas crenças e respondia, também às exigências do trabalho de arte que tentava produzir. Havia aspectos formais e conceituais, intimamente ligados à questão do objeto de arte, que nada tinham a ver com o discurso político.<sup>78</sup>

---

<sup>77</sup> MOSQUERA, G. Gerardo Mosquera conversa com Cildo Meireles. In: CAMERON, 2000, p. 15.

<sup>78</sup> MOSQUERA, G. Gerardo Mosquera conversa com Cildo Meireles. In: CAMERON, 2000, p. 15.

Sentimos, em sua declaração, um interesse por numa prática artística posicionada criticamente em relação a questões de seu tempo, mas também direcionada à problematização da própria natureza da arte. Como veremos mais adiante, o artista desenvolverá uma produção cada vez mais voltada ao privilégio à ideia e ao conceito, solicitando um espectador intelectualmente ativo, e colocando, em jogo, o sistema das instituições de arte, num modo amplo de linguagens, métodos e meios. Seu ingresso no território da arte conceitual será marcado por uma rede de relações complexas, dentre as quais o artista manterá a tendência de estreitamento da arte com conflitos políticos e discursos ideológicos. Entretanto, sem repetir o gesto extremo e radical visto em *Tiradentes...*, atuará nas brechas do tecido social, fazendo possível seu pensamento conceitual surgir nas margens, nos limites da falibilidade do que parece determinado.

### 3. O TRÂNSITO DE CILDO MEIRELES PELA ARTE CONCEITUAL.

#### 3.1 A mostra *Information*.

Produções artísticas imersas numa abordagem conceitual na arte brasileira são apontadas por muitos teóricos já ocorrendo em eventos como o *Salão da Bússola* e *Do Corpo à Terra*, mesmo que, na época, não recebessem o título de conceituais. Para Paulo Reis<sup>79</sup>, as manifestações presentes nessa última mostra, em meio a um exercício do experimental, acabavam por configurar uma nova discussão na arte brasileira, a da arte conceitual, especialmente, no que diz respeito aos esforços de desmaterialização do objeto de arte em favor da ideia. Para Reis, elas faziam eco à movimentação internacional do “conceitualismo”, porém, com especificidades próprias. Como ele mesmo afirma, “essa reverberação não significava simplesmente ecoar os sons de uma outra fonte, mas produzir, simultaneamente àquelas “fontes externas”, seus próprios sons e ruídos”. E assim, denominar tais produções como conceituais pressupõe uma abordagem da arte conceitual mais ampla, que estenda os limites das propostas desenvolvidas pelas vertentes britânica e americana.

Mas, foi na mostra *Information* que o desenvolvimento de propostas artísticas conceituais no âmbito artístico brasileiro ficou mais evidenciado<sup>80</sup>. Realizada no Museu de Arte Moderna (MoMa) de Nova York, em 1970, a exposição de arte conceitual reuniu uma variedade de trabalhos de diversos países. A representação brasileira na mostra incluiu Cildo Meireles, Artur Barrio, Guilherme Vaz e Hélio Oiticica.

Barrio expôs, de forma documental através de fotos e filmagens, suas intervenções com detritos, materiais precários e efêmeros, que vinha realizando em sua pesquisa no Brasil. Vaz desenvolveu uma instalação intitulada *Solos Ardentes*, em que evidenciava a amplitude da arte desvinculada da matéria, através da determinação

---

<sup>79</sup> REIS, 2005, p. 187.

<sup>80</sup> Kynaston McShine, curador de *Information*, esteve no *Salão da Bússola* e após ver os trabalhos de Meireles, convidou o artista a participar da mostra.

dos limites de uma área no espaço por linhas de calor em altas temperaturas, de modo que, podemos pensar o trabalho do artista, fornecendo o sentido de que “[...] a arte não é tarefa de construção de expedientes nem de objetos, ela é a tarefa da construção de um território.”<sup>81</sup>

Oiticica apresentou a instalação *Ninhos*, caixas de madeira que formavam um retângulo com divisões uniformes forradas com materiais de diferentes texturas como palha, areia e aniagem. O artista criou um *locus* vivencial, uma estrutura convidativa ao público para experimentar sensações, situações lúdicas, aconchego, relaxamento, até mesmo contravenção. Nessa espécie de “estrutura germinativa” de espontâneos comportamentos à imagem da reprodução celular, Oiticica incorporou a concepção de vida/arte, promovendo um lazer criador em que a atividade criativa nascia do devir das vivências.

Meireles expôs exemplares de suas garrafas de Coca-Cola, da série *Inserções em Circuitos Ideológicos* (1970) [fig.36]. Nessa série, o artista teceu uma estratégia de isolar e definir o conceito de circuito, discutindo a ideia de produção, circulação da arte e o controle da informação. Para sua realização, partiu do princípio da existência de determinados mecanismos amplos de circulação na sociedade, como os das garrafas retornáveis de refrigerantes, capazes de veicular uma ideologia e passíveis de receber interferências contrárias aos próprios interesses fundadores desses sistemas, sem o cerceamento de um poder controlador. A dinâmica das *Inserções...*, essencialmente, implicava o conceito de difusão de um discurso por meio dos circuitos das mercadorias no corpo coletivo, em cujo enunciado se estabelecia uma aproximação estreita com a realidade, como observaremos melhor adiante.

Em *Information*, Meireles e Oiticica, deixaram claro que com seus trabalhos não tinham como propósito serem representantes do Brasil na exposição. Em seu ensaio presente no catálogo da mostra, Oiticica disse: “Não estou aqui para representar o Brasil”, e Meireles, de modo equivalente, mencionava já na primeira frase do texto

---

<sup>81</sup> Ana Paula Conde. Contra o som almapenada. Entrevista com Guilherme Vaz. Trópico, revista eletrônica, seção a.r.t.e. Disponível em: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/26051,shl>> acesso em: 17 de agosto de 2006. Apud ANDRADE, 2007, p. 121.

de sua autoria intitulado *Cruzeiro do Sul* (também enviado para o evento) que não estava naquela exposição para “[...] defender uma carreira e nem uma nacionalidade.” A negação de um vínculo de seus trabalhos a uma identidade nacional pode ser encarada como recusa a representar um país que vivia sob uma forte repressão ditatorial. Contudo, apesar do desejo de uma postura “apátrida”, não há como não relacionar os trabalhos de Meireles à questões do contexto local e às suas disparidades. A respeito disso, observa Herkenhoff:

A arte de Cildo Meireles introduz seu radical paradoxo: não representa o Brasil, mas através de sua obra podemos compreender a extraterritorialidade no fragmento, as capilaridades da sua cultura e seus choques, o sujeito no coletivo, o espaço social de exclusão, fazer o reconhecimento e estranhamento.<sup>82</sup>

Tais aspectos levantados por Herkenhoff, manifestam que o artista apresenta, em sua poética, uma arte centrada no conceito sob um modo que não deixa de operar conexões, com demandas externas à esfera artística, em que notamos um forte envolvimento com o real.

É interessante observarmos que a representação brasileira, na mostra *Information*, exibiu uma linha de produção conceitual não restrita às questões puramente linguísticas envolvidas em tautologias e propostas autorreferentes, tendência essa, marcante na vertente conceitual britânica e americana. Os artistas brasileiros reuniram, na mostra, trabalhos que davam ênfase ao conceito em favor de um distanciamento da preocupação estética e morfológica do objeto de arte, mas junto a isso, incitavam aspectos sensoriais e relacionais, possuindo ainda algumas propostas, como a de Meireles e Barrio, cunho subversivo e que ressaltavam contradições e problemáticas de um contexto social local.

A entrada desses trabalhos, numa exposição de grande relevância como *Information*, sinalizou a existência de uma produção denominada conceitual, com características não restritas às reproduções do ideário proposto por Kosuth e seus colegas do Art and Language. Ainda que compartilhassem pontos em comum, como a interrogação ontológica da arte e a contestação da concepção tradicional do

---

<sup>82</sup> CILDO, 2001, p. 10.

sistema artístico, assinalavam a existência de práticas artísticas conceituais imersas em questões mais abrangentes, como veremos a seguir.

### 3.2 A arte como ideia: pontos em questão.

A historiografia das poéticas conceituais possuía, como seus principais referentes teóricos, as postulações apregoadas pela produção europeia e americana, especialmente, as diretrizes lançadas por Joseph Kosuth, em seu texto, *Arte depois da filosofia*<sup>83</sup>. Ensaio amplamente divulgado, por meio de revistas da especializadas em arte, que circulavam nos principais centros artísticos<sup>84</sup>, no final da década de 1960 e ao longo de 1970, a reflexão presente no texto funcionou como uma das composições teóricas mais relevantes e, foi por muito tempo, utilizada como baliza de enquadramento e classificação de trabalhos no campo da arte conceitual.

O ensaio de Kosuth indicava um movimento de insatisfação em relação à crítica formalista, sobretudo a greenberguiana e apontava o estabelecimento de trabalhos nos quais as fronteiras de uma autonomia visual da arte eram transpostas, em favor de sua instituição, enquanto ideia e conceito. Propunha um findar do vínculo entre a arte e a estética e ressaltava um descolamento da arte das questões de gosto, estilo e da materialidade. Destacava ainda a atuação de Marcel Duchamp, como acionador de um processo que transpunha a barreira da arte com o aspecto perceptual e o retiniano, colocando o conceito em primeiro plano. Portanto, tomando a noção de uma arte livre de preocupações formais e estilísticas, Kosuth ressaltou no ensaio, uma mudança em sua natureza, que passava da “questão morfológica para uma questão de função”<sup>85</sup>, em que se dava prioridade ao conteúdo conceitual e inteligível do trabalho artístico.

---

<sup>83</sup> Ensaio publicado em três partes na revista *Studio Internacional* 178, nos números 915 (out. 1969), 916 (nov. 1969) e 917 (dez. 1969).

<sup>84</sup> A revista brasileira *Malasartes*, em seu primeiro número de 1975, trouxe a versão em português do texto de Kosuth.

<sup>85</sup> KOSUTH, Joseph. *Arte depois da Filosofia*. In: COTRIM, 2006. p. 217.

Com base no pensamento analítico de Kant e na filosofia linguística de Wittgenstein (“o significado é o uso”)<sup>86</sup>, as diretrizes de Kosuth estavam envolvidas na problemática da indagação do estatuto da arte, que é apontada pelo artista como primeiro passo para o nascimento da arte conceitual. Esta aparece definida no texto como uma “[...] investigação sobre os fundamentos do conceito de “arte”, no sentido que ele acabou adquirindo.” Seguindo essa ideia, as postulações do artista esclarecem que, na pesquisa conceitual, a própria matéria da arte se tornava apresentar novas proposições quanto à sua natureza: “[...] uma obra de arte é um tipo de proposição apresentada dentro do contexto da arte, como um comentário sobre a arte”.<sup>87</sup>

Kosuth defendia o trabalho da arte conceitual enquanto uma proposição analítica, imerso numa dinâmica autorreferente, de modo que não lhe cabia “fornecer nenhuma informação sobre algum fato”, mas lhe interessava discutir os limites da arte e nada mais além disso. Posto o conceito em primeiro plano, tudo poderia transformar em arte. Assim sendo, o artista defendia o trabalho de arte conceitual como uma operação tautológica, visto que as obras são em si mesmas, uma própria definição de arte. Ou seja, a ideia de arte e arte se convertem no mesmo. Em outras palavras, a arte conceitual se constitui, dentre outros fatores, na possibilidade de a arte fazer da sua própria definição, um trabalho de arte.

Uma das principais pesquisas desses artistas concentrava-se numa investigação sobre a arte enquanto proposição linguística. Tal procedimento surgiu como “consequência inevitável da liberdade do artista de construções morfológicas”. A presença de operações linguísticas causava estranheza por maior parte do público, por afastar de uma vez a arte da apreciação do gosto, o que fazia as obras atingirem um público pretendido, visto que, diante de trabalhos incomuns, como apontou

---

<sup>86</sup> A ideia de “o significado é o uso” postulada por Wittgenstein é tomada por esses artistas quando se utilizam das palavras para produzirem arte, compreendendo que elas “[...] alcançam seu sentido no contexto das sentenças em que são pronunciadas, e não em decorrência de algum significado ‘atômico’ essencial que elas pudessem possuir, simples ou naturalmente. O significado é produzido durante o trabalho com os conjuntos de convenções, por meio de jogos empreendidos com a linguagem.” WOOD, Paul. *Arte conceitual*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. p. 19. (Movimentos da arte moderna).

<sup>87</sup> KOSUTH, Joseph. Arte depois da Filosofia. In: COTRIM, 2006, p. 227.

Kosuth, era “preciso ter familiaridade com a arte contemporânea para apreciá-la e entendê-la.”<sup>88</sup>

Em relação ao uso da linguagem, dentre seus trabalhos mais conhecidos está *Uma e três cadeiras*, realizado em 1966, no qual o artista exibiu uma cadeira enquanto objeto, sua fotografia e o verbete “cadeira” como tal é definida em um dicionário. Diante da obra, o espectador é submetido à experiência de relacioná-los instantaneamente, vivenciando um entrecruzamento de objeto, imagem e conceito.

A presença da linguagem nos trabalhos do artista aparece também na série *Primeira Investigação*, iniciada em 1966, que faziam da leitura de frases um exercício artístico. Nela expôs definições de termos como “objeto”, “significado”, “representação” em negativos de cópias fotostáticas sobre papel, fixadas em madeira. As palavras escolhidas, termos inerentes ao contexto artístico e que ressaltavam a problemática da discussão ontológica da arte, causavam estranheza público, quando substituíam nas pranchas o espaço, comumente, ocupado por imagens figurais.

Estudos recentes, inseridos num processo que propõe a revisão e a reescrita da arte conceitual, revelam-na como um fenômeno global, identificando pontos de sua origem em multacentros. Discutem sua formação não restrita às derivações de um núcleo um central e inicial, indicando seu surgimento relacionado às dinâmicas próprias e aos desdobramentos vinculados a exigências locais, que configuram modos diversificados de tal fenômeno artístico<sup>89</sup>.

A tese que postula a ideia de uma arte conceitual, para além dos moldes disseminados por Joseph Kostuh, foi desenvolvida no início da década de 1970, por Simón Marchán Fiz<sup>90</sup>. Em sua observância de certas práticas surgidas na Argentina, aponta para a possibilidade de uma arte conceitual, em fortes conexões com a

---

<sup>88</sup> KOSUTH, Joseph. Arte depois da Filosofia. In: COTRIM, 2006, p. 220.

<sup>89</sup> O processo de revisão da arte conceitual levou a percepção da existência de poéticas conceituais, especialmente nas décadas de 1960 e 1970, em países como Japão, Austrália, Rússia, Brasil e Argentina, o que resultou na importante mostra *Global Conceptualism: Points of Origin 1950s-1980s* realizada em 1999, no Queens Museum of Art de Nova York.

<sup>90</sup> MARCHÁN, Fiz Simon. *Del arte objetual al arte de concepto*: Las artes desde 1960. Madrid: Ediciones Akal, 1997.

prática social e seus problemas inerentes, que se distanciam do aspecto hermético e autorreferente da primeira produção conceitual dos países anglo-americanos.

Seguindo os passos de Marchan Fiz, a crítica Mari Carmen Ramírez discute a produção conceitual fora de um eixo britânico e americano. Preferindo adotar o termo “conceitualismo”, com o intuito de abarcar manifestações de uma prática ampla e diversa, debruça-se em estudos voltados aos países latinos, como Brasil, Chile, Argentina, México, Colômbia e Venezuela. Ramírez nota neles a construção de práticas conceituais dirigidas e motivadas por questões específicas de seu contexto interno, que produziram versões regionais autônomas, do que, por muito tempo, foi compreendido como fenômeno artístico de uma cultura dominante<sup>91</sup>. Ao defender a tese da formação do “conceitualismo” além da dicotomia centro/periferia, Ramírez ressalta a emergência de práticas de cunho conceitual na América Latina, ocorrendo, concomitantemente e até mesmo antecipando, algumas das questões desenvolvidas pela versão britânica e americana. Entretanto, apesar de reconhecer a espontaneidade e autonomia de algumas dessas práticas, não exclui a existência de derivações, especialmente, a partir da disseminação das postulações teóricas de Joseph Kosuth acerca da arte conceitual, divulgadas na imprensa internacional após 1969<sup>92</sup>.

Encarando a arte conceitual como um fenômeno global e com diferenciações que atendem à especificidade de núcleos criadores heterogêneos, Ramírez observa formações diversas da arte conceitual, como nos Estados Unidos, por exemplo, que se estabeleceram no terreno construído pelo minimalismo, enquanto as práticas artísticas conceituais da América Latina, tiveram sua emergência adivindas de uma diversidade de fontes e procedentes do Informalismo Europeu, da Pop art e da abstração geométrica<sup>93</sup>. Como raiz comum para as práticas “conceitualistas”, a autora destaca a crise ontológica da arte, estabelecida na pós-segunda guerra mundial, quando se intensificaram, de maneira crescente, os processos

---

<sup>91</sup> RAMÍREZ, Mari Carmen. *Táticas para viver da adversidade: O conceitualismo na América Latina*. Disponível em: <<http://www.eba.ufrj.br/ppgartesvisuais/revista/e15/MariCarmenRamirez.pdf>>. Acesso em: 27 jul. 2009. p. 193. A versão em português do texto foi, inicialmente, publicada no livro *Arte da América do Sul: Ponto de Viragem 1989*, ed. Jesús Fuenmayor, Coleção de Arte Contemporânea Pública Serralves, Fundação de Serralves & Jornal Público, Porto, 2006. p. 151-158.

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 187.

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 190.

ressignificação e redefinição da natureza da arte. Ramírez ainda coloca o “conceitualismo” não como um estilo ou movimento, mas como uma estratégia geral de:

[...] antidiscursos cujas táticas evasivas põem em causa tanto a fetichização da arte como os sistemas de produção e distribuição de arte nas sociedades do capitalismo tardio. Como tal, o conceitualismo não se restringe a um médium em particular e pode traduzir-se numa variedade de “manifestações” (in)formais, (i)materiais ou mesmo objetuais [...] Assim, em sua forma mais radical, o conceitualismo pode ser interpretado como “modo de pensar” (para evocar Jacoby) a arte e a sua relação com a sociedade.<sup>94</sup>

Na última colocação, possivelmente, a autora se refere à especificidade de alguns trabalhos conceituais de artistas da América Latina, cuja questão ideológica se tornou matéria fundamental. A configuração da arte conceitual nesses países, voltadas às questões de cunho ético e ideológico, relacionadas aos temas emancipatórios da esfera político-social, é vista pela autora como algo dirigido pelas situações contraditórias de um contexto local. Para Ramírez, tal prática seria uma resposta às circunstâncias socioartísticas do contexto latino-americano no período da Guerra Fria. São considerados três fatores que contribuem para esse processo: 1) falhas nas operações do desenvolvimentismo social; 2) emergência de regimes militares governamentais; 3) e mudança na compreensão do papel da vanguarda artística no que tange à sua atuação interventora na realidade<sup>95</sup>.

Suas observações mostram que, apesar da arte conceitual não se apresentar de maneira homogênea, podem ser identificados aspectos comuns na produção conceitual latina. Chamados de táticas pela autora, eles acabam por revelar uma diversidade de práticas incluídas no termo “conceitualismo”. Além da predominância de um forte perfil ideológico e o envolvimento com o “real”, para Ramírez, uma visão muito específica da obra de Duchamp configurou diferenças entre a arte de cunho mais conceitual da América Latina, em relação àquelas produzidas nos Estados Unidos e na Inglaterra. Especialmente, no que concernia à reiteração de objetos de carga simbólica sob a forma do produto em massa ou *readymade*, que se tornou

<sup>94</sup> RAMÍREZ, Mari Carmen. Táticas para viver da adversidade: O conceitualismo na América Latina. Disponível em: <<http://www.eba.ufrj.br/ppgartesvisuais/revista/e15/MariCarmenRamirez.pdf>>. Acesso em: 27 jul. 2009. p. 185.

<sup>95</sup> Idem. Blueprint circuits: conceptual arte and politics in Latin America. In: ALBERRO, A.; STIMSON, B. (Org.). *Conceptual art: a critical anthology*. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology, 1999. p. 557.

uma das táticas comuns para esses artistas, em contrapartida à forte predominância da desmaterialização da arte e ao seu deslocamento para proposições, puramente linguísticas, como pôde ser vista na primeira produção conceitual americana e britânica.

Outra tática observada pela autora está na exploração de uma abordagem cognitiva/perceptiva na prática conceitual, em que os artistas ao fundarem sua obra sobre o conceito, buscavam articulá-la também às experiências corporais, aplicadas, tanto em nível individual como em nível corpo coletivo. A autora ressalta ainda que a configuração de uma arte conceitual brasileira, imersa em tal abordagem, tem suas raízes nas propostas artísticas vivenciais alavancadas pela arte neoconcreta. A solicitação da participação ativa do público na construção do trabalho, que acabava por defini-lo como parte integrante do programa conceitual de muitos artistas constitui-se como mais uma tática, que, junto à incorporação das teorias e das estruturas dos meios de comunicação de massa e informação, compõe as estratégias presentes na arte conceitual, produzida na América latina.

A respeito da incorporação da linguagem no trabalho de arte conceitual, Ramírez percebe uma distância da postura analítica e autorreferencial dos artistas conceituais americanos e britânicos, considerando que os artistas latinos procuraram a exaltação do valor perceptivo das palavras e a produção de ironias, como também a exploração da dimensão contextual e referencial da linguagem<sup>96</sup>. Seus estudos constataam a substituição da tautologia por ações imersas em metáforas e analogias, em fortes conexões com o mundo, assim como à incorporação do referente humano e questões de cunho ético. Ramírez pontua aspectos que revelam diferenças entre as práticas “conceitualistas” latinas e a primeira produção da vertente americana e britânica, que podem ser compreendidas em resumo, num jogo de termos que se opõem, respectivamente: contextualização versus autorreflexividade; referencialidade versus tautologia; ativismo versus passividade; mediação versus imediatismo.<sup>97</sup>

---

<sup>96</sup>(tradução nossa). RAMÍREZ, Mari Carmen. Blueprint circuits: conceptual arte and politics in Latin America. In: ALBERRO, 1999, p.556.

<sup>97</sup> Ibid., p.556.

Ao analisar a presença do “conceitualismo” no Brasil, elege a cidade do Rio de Janeiro como agrupadora das primeiras práticas de cunho conceitual. Ramírez indica uma primeira fase da arte conceitual no país, já presente em eventos como *Opinião 65 e 66*, o movimento da *Nova Objetividade Brasileira*, além das manifestações artísticas *Arte no Aterro* e *Apocalipopótese*, que ocorreram entre o golpe militar de 1964 e a proclamação do Ato Institucional n° 5. Uma segunda fase corresponde aos anos entre 1969 e 1971, em que foram realizadas exposições como o *Salão da Bússola*, a mostra *Do Corpo à Terra* e a série de mostras individuais, denominada *Agnus Dei*, realizada na Petite Galerie. Um terceiro momento ocorreu a partir de 1974, após um período de ausências e migrações de artistas<sup>98</sup>, que passaram a retornar ao país, sendo marcante para essa fase a publicação da revista *Malasartes*. Apesar da tentativa de delinear fases de um “conceitualismo” no Brasil, notamos que a autora deixa de mencionar importantes núcleos agregadores da arte conceitual no país, como a Sala Experimental do MAM/RJ e as exposições ocorridas no Museu de Arte Contemporânea (MAC) da Universidade de São Paulo, ao longo dos anos de 1970.

Para Ramírez, a não vinculação dos artistas latinos ao termo de conceituais, especialmente na década de 1960 e início da década seguinte, acaba por atestar a “autenticidade dos impulsos locais que determinaram e alimentaram as respectivas manifestações”. Para ela, a crise ontológica do objeto estético ocorrida em torno dos anos de 1950, que causou um amplo movimento de revisão da natureza da arte, foi um dos fatores que permitiu a emergência concomitante de práticas de cunho conceitual em diversos países. Segundo a autora, ainda que não usassem esse rótulo “[...] o fato de os artistas questionarem a natureza e a função do objeto artístico, bem como sua reformulação em termos de arte baseada em idéias, levou Hélio Oiticica a cunhar a expressão “nova objetividade”.<sup>99</sup>

Em relação ao trabalho de Meireles, Ramírez nota-o como um dos exemplos marcantes da presença de um “conceitualismo ideológico” no Brasil. Destaca a série

---

<sup>98</sup> Meireles foi um dos artistas que residiu fora do país, morando em Nova Iorque entre os anos de 1971 e 1973.

<sup>99</sup> RAMÍREZ, Mari Carmen. Táticas para viver da adversidade: O conceitualismo na América Latina. Disponível em: <<http://www.eba.ufrj.br/ppgartesvisuais/revista/e15/MariCarmenRamirez.pdf>>. Acesso em: 27 jul. 2009. p. 186 e 187.

*Inserções em Circuitos Ideológicos*, imersa no que chama de “inserções politicamente subversivas ou transgressões artísticas contraculturais”<sup>100</sup> e observa que a presença de Meireles no campo do conceitual surgiu como resultado, não de um processo puramente autorreflexivo interno (questionamento da própria arte), mas sim de um gesto reflexivo “que acompanhou a transferência das práticas do campo estritamente institucional para o campo sociopolítico”<sup>101</sup>. A despeito desse apontamento de Ramírez, como veremos mais adiante, Meireles projeta sua passagem pelo conceitual sob uma dinâmica que, fundamentalmente, problematiza o elemento arte, sem deixar de envolvê-lo, efetivamente, nas questões da sociedade.

O movimento de revisão da historiografia desse fenômeno artístico acaba por mostrar que o termo arte conceitual escapa a determinações precisas. Gregory Battock, por exemplo, em *La idea como arte*<sup>102</sup>, afirma a existência de uma extensa gama de atividades artísticas imersas no escopo da arte conceitual, considerando como inerentes a esse fenômeno, além dos trabalhos que investigam “componentes essenciais da comunicação artística”, como os de Joseph Kosuth e do grupo Art & Language, as manifestações da land art como as de Robert Smithson e de Michael Heizer. O autor ainda estende a concepção de arte conceitual, percebendo sua presença na esfera de outros campos artísticos, como nos trabalhos da coreógrafa Yvonne Rainer, os filmes de William Anastasi e à música de John Cage.

Para Battock, comum às práticas conceituais, esta a “ausência de orientação formal acadêmica”, “o repúdio aos aspectos burgueses da arte tradicional” e a recusa dos artistas em fazer da arte um objeto consumível. Tais aspectos implicam na nulidade das categorias tradicionais utilizadas para abordar um trabalho de arte, de modo que não poderiam ser aplicadas normas valorativas centradas em “[...] aspectos técnicos como o valor da cor, o desenho, a composição e a profundidade pictórica”, que se

---

<sup>100</sup> RAMÍREZ, Mari Carmen. Táticas para viver da adversidade: O conceitualismo na América Latina. Disponível em: <<http://www.eba.ufrj.br/ppgartesvisuais/revista/e15/MariCarmenRamirez.pdf>>. Acesso em: 27 jul. 2009. p. 190.

<sup>101</sup> Ibid., p. 190.

<sup>102</sup> BATTOCK, Gregory. *La idea como arte: documentos sobre el arte conceptual*. Barcelona: editorial Gustavo Gilli, 1977.

convertiam “[...] em instâncias absolutamente inúteis ao serem aplicadas à nova forma artística”<sup>103</sup>.

Tony Godfrey<sup>104</sup>, debruçando-se sobre a problemática de como reconhecer um trabalho de arte conceitual, propõe tipologias para se pensar essa produção. Entretanto, o autor admite cautela, ciente da inadaptabilidade de alguns trabalhos e da resistência de muitos artistas conceituais ao limite de definições. Godfrey estabelece uma linha guia de quatro categorias de diferenciação:

Um ready-made, um termo inventado por Duchamp para um objeto do mundo de fora que é reivindicado e proposto como arte, negando assim tanto a unicidade do objeto quanto a necessidade da mão do artista; uma intervenção, na qual alguma imagem, texto ou coisas é colocado em um contexto inesperado, desta forma chamando a atenção para aquele contexto: por exemplo, o museu ou rua; documentação, onde o trabalho real, o conceito ou a ação, podem ser apresentados somente pela evidência de notas, mapas, cartas ou, mais frequentemente, fotografias; ou palavras, onde o conceito, a proposição ou a investigação é apresentado na forma de linguagem.<sup>105</sup>

Como um dos resultados do processo de reescrita da arte conceitual, a exposição *Global Conceptualism: Points of Origin 1950s-1960s*, realizada no Queens Museum of Art de Nova York, em 1999, constituiu-se como um evento propulsor da divulgação da amplitude das manifestações da arte conceitual, enquanto fenômeno global. Dentre as reflexões, que acompanharam a mostra, estava a diferenciação entre os termos arte conceitual e conceitualismo<sup>106</sup>. O primeiro foi apontado como prática mais restrita que se desenvolvia na esteira do minimalismo e sob o viés das transformações morfológicas, sendo associado à primeira produção conceitual americana e britânica. Enquanto o conceitualismo sugeria a existência de poéticas conceituais, que além de romperem, decisivamente, com a concepção formalista em relação à forma física e perceptiva visual da arte, realizavam trabalhos nos quais se

<sup>103</sup> BATTOCK, 1977, p. 9.

<sup>104</sup> GODFREY, Tony. *Conceptual art*. London: Phaidon, 1998.

<sup>105</sup> GODFREY, 1998, apud JAREMTCHUK, Daria. *Anna Bella Geiger: passagens conceituais*. São Paulo: Edusp / Belo Horizonte: c / Arte, 2007. p. 22.

<sup>106</sup> A expressão “arte conceito” foi empregada por Henry Flynt, escritor e músico do grupo Fluxus em 1961. Num ensaio publicado em 1963, na revista *Anthology* do Fluxus, Flynt já descrevia a “arte conceito” como aquela que possuía os conceitos como matéria, argumentando em seguida que, “uma vez que os ‘conceitos’ são estritamente vinculados à linguagem, a arte conceitual é um tipo de arte na qual o material é a linguagem. FLYNT, apud WOOD, 2002, p. 8. O termo “Arte conceitual” somente foi difundido no final da mesma década, quando empregado pela primeira vez em 1967, no artigo de Sol LeWitt intitulado *Parágrafos sobre a arte conceitual*.

configuravam conexões e posturas críticas aos âmbitos das mudanças tecnológicas, sociais, culturais e políticas de seu tempo. Sobre o termo conceitualismo, segundo os organizadores da exposição, ele não se manifestava enquanto um fenômeno de antiarte, mas, sobretudo, configurava-se sob um modo que visava a “ampliar e aprofundar o escopo do que a arte poderia ser.” E ainda ressaltavam:

Os processos que vieram a significar a prática conceitualista – uma mudança na ênfase do objeto para a idéia, uma priorização da linguagem sobre a visualidade, uma crítica das instituições de arte; e, em muitos casos, uma conseqüente desmaterialização do trabalho artístico – foram colocados em movimento muito antes da consagração da arte conceitual, mas receberam tal ênfase adicionada como para definir essencialmente a natureza da atividade.<sup>107</sup>

O que vemos, de fato, é que o uso de nomenclaturas diferenciadas demonstra não haver consenso geral entre teóricos, a respeito da compreensão desse fenômeno tão abrangente, cujas origens, fundamentos teóricos, limites de atuação e tipologias são difíceis de determinar<sup>108</sup>. Contra essas imprecisões, podemos tomar, como senso comum as práticas conceituais, a preponderância da ideia e um modo de investigação artística que problematiza e opera na contramão dos princípios que regularam a concepção tradicional da obra artística e seus sistema de legitimação.

Outro teórico inserido na discussão relacionada à arte conceitual está Peter Osborne<sup>109</sup>. Para o autor, ela pode ser encarada, de modo geral, como resposta a um processo de revoltas contra os limites impostos pela questão da especificidade dos meios e da autonomia da obra, da predominância de aspectos visuais e materiais do objeto de arte. Mas, Osborne acrescenta que, contra todos esses aspectos, segmentos de artistas conceituais deram, junto à revisão da natureza da arte, um acento político e ideológico às suas práticas. Inserido nessa singular vertente, compreenderemos, a seguir, como Meireles encontra uma rota de escape ao que chamou de “excesso de retórica verbal” e do “artesanato cerebral” de algumas práticas conceituais, elaborando seu pensamento conceitual que se

<sup>107</sup> CAMNITZER L.; FAVER J.; WEISS R. “Foreword”. In: GLOBAL CONCEPTUALISM: points of origin, 1950-1980s. New York: The Queens Museum of Arte, 1999. p. 7.

<sup>108</sup> A adoção do termo arte conceitual nesta dissertação se dá pela força do hábito, compreendendo que ele é também cabível para intitular, de modo geral, práticas artísticas que, fundamentalmente, surgem imersas na crise do objeto estético sob um modo que privilegia a ideia e o conceito.

<sup>109</sup> OSBORNE, Peter. *Conceptual Art*. London: Phaidon, 2002.

distingue das puras tautologias e das operações fechadas em si, em favor da contextualização e de um conteúdo artístico de tom contestatário.

### 3.3 O texto *Inserções em Circuitos Ideológicos*.

Diversos críticos e teóricos citam Cildo Meireles entre os pioneiros da arte conceitual no Brasil, dentre eles está Guy Brett, que reconhece seus trabalhos construídos sobre um forte apelo inteligível, manifestando-se como uma espécie de “objeto filosófico” ou “pensamento materializado”<sup>110</sup>. Porém, sua classificação como um artista conceitual, por muito tempo foi considerada temerária, devido à negação do próprio artista, quanto à sua inclusão no termo. Apesar da objeção do artista, sua obra localizada, no final dos anos de 1960 e na década de 1970, possui características atribuídas à produção conceitual, o que revela seu transitar por essa vertente. Características, dentre as quais está o favorecimento de uma solicitação intelectual do público, o questionamento da mística da obra, do autor e do mercado e o uso da linguagem como ferramenta artística.

Outros artistas também se opuseram ao rótulo, como Luis Alphonso que afirmou em depoimento: “éramos conceituais, mas não gostávamos de ser chamados de conceituais, um pouco como os artistas da ‘pop’, no Brasil, que também recusavam o rótulo”<sup>111</sup>. Essas objeções se tornaram fator para pensar e ainda rever a presença da arte conceitual no Brasil, não como fenômeno restrito às derivações de um modelo central, mas com peculiaridades nascidas de respostas às questões no âmbito da própria arte e com desdobramentos relacionados a contextos internos das esferas da cultura, da política e da sociedade em geral.

Meireles pode ser considerado um dos exemplos paradigmáticos dentre os artistas brasileiros que se opuseram aos aspectos presentes, na primeira produção

---

<sup>110</sup> BRETT, Guy. Cildo Meireles: o sensório como forma de conhecimento. In: \_\_\_\_\_. *Brasil Experimental: arte/vida, proposições e paradoxos*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2005. p. 185.

<sup>111</sup> Depoimento de Luiz Alphonso. In: DEPOIMENTO, 1986, p. 7.

conceitual britânica e americana, marcada, especialmente, pela presença excessiva da noção da linguagem como arte visando a um conteúdo, puramente, inteligível do trabalho artístico. Sobre isso, como já citamos, declarou o artista:

Não me considero um artista conceitual, embora tenha muitos trabalhos que tangenciem questões conceituais e tenha participado de mostras de arte conceitual, como *Information*. Uma das razões por que é difícil para o público lidar com a arte conceitual é seu notório excesso de retórica verbal. Em geral as pessoas não estão dispostas a ir á galerias para ler explicações.<sup>112</sup>

A marca de uma crítica aos trabalhos conceituais também pode ser encontrada no texto de sua autoria intitulado *Inserções em Circuitos Ideológicos*, elaborado em 1970 (ANEXO A). Ressaltamos que a construção desse ensaio dá sinal de uma breve entrada do artista numa espécie de “prática teorizada”, o que revela a formação de um espaço no qual tornará visíveis seus trabalhos numa sólida conexão a um campo enunciativo que, adequadamente, se posiciona junto a eles, atravessando-os.

Os modos de operação da reflexão teórica dos artistas apresentam-se de maneira variada ao longo do tempo (escritos em cadernos, cartas, manifestos e revistas, etc). Seu conteúdo pode ser permeado pela tônica reflexiva, justificativa ou explicativa e, até mesmo, apresentar-se como objeto pedagógico e documental em relação à obra de arte. Na relação entre os textos e os trabalhos artísticos, são estabelecidas manobras complexas, encontros surpreendentes e até mesmo fugidios, podendo haver rivalidades entre eles ou compartilhamento de um mesmo impulso de criação ou invenção. Um olhar dirigido ao conjunto da produção textual dos artistas percebe modos diversos de articulação entre tal reflexão teórica e o trabalho de arte. Mudanças estão localizadas à medida da variação do significado do título de artista, da diversificação do seu sentido e da sua subordinação a uma noção de “arte”, historicamente, determinada em um contexto cultural preciso<sup>113</sup>.

A produção de textos pelos artistas pode oscilar entre a experiência criadora, puramente pessoal e a interrogação teórica mais geral, que busca refletir sobre a

---

<sup>112</sup> MOSQUERA, G. Gerardo Mosquera conversa com Cildo Meireles. In: CAMERON, 2000, p. 27-28.

<sup>113</sup> COTRIM, 2006, p. 11.

arte e seu sentido, mas que guardam, em comum, a necessidade de indagar e até mesmo tornarem-se mais precisos os problemas inerentes à sua prática, seja para o próprio autor, para seus pares, seja para o público cultivado. Assim, seu discurso textual pode vir carregado com um desejo de garantia das intenções dos seus projetos e da sua interpretação, especialmente, num contexto de discussão relacionado à ontologia da arte e à redefinição de seu estatuto, como se apresenta no ambiente da pós-modernidade.

Em sua reflexão sobre o vasto campo da teoria da arte, a crítica de arte Anne Cauquelin<sup>114</sup> analisa os textos dos artistas como “práticas teorizadas”, inseridas no conjunto que ela chama de “teorias de acompanhamento”<sup>115</sup>. Cauquelin caracteriza as práticas teorizadas, atuando de duas maneiras: uma é a prática exterior à produção da obra, a outra é uma prática interna, imersa na produção. A primeira se manifesta como a crítica de arte, que diz respeito a uma obra em particular, ao conjunto de obras de um artista ou ainda a um movimento artístico. A segunda é fruto da ação dos próprios artistas, que se configuram em diários de ateliê, notas e reflexões, manifestos, ensaios, escritos nos quais

[...] se situam, analisam os elementos de seus trabalhos, expõem suas idéias, defendem suas crenças, posicionam-se sobre o tabuleiro dos movimentos artísticos, respondem às críticas e emitem opiniões sobre seus congêneres.<sup>116</sup>

Cauquelin ainda identifica que a preocupação em “fazer teoria” se manifesta no momento da pós-modernidade, não mais em forma dos grandes sistemas estéticos fundadores. Segundo ela, o que podemos notar é um processo gradativo das práticas teorizadas, que já eram freqüentes na modernidade artística, deslocando-se para o espaço ocupado por esses sistemas. Desse modo, onde falta uma teoria geral da arte, sobrarão diversas teorias elaboradas, sobretudo, pelos próprios artistas.

<sup>114</sup> CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins, 2005.

<sup>115</sup> As *Teorias de Acompanhamento* são aquelas que se dedicam a elucidar o processo artístico ou as próprias obras. Edificam um sistema de interpretação e compreensão das mesmas, estão subdivididas em *Teorizações Secundárias* (linguística, semiologia, psicanálise, hermenêutica, fenomenologia, história) e a *Prática Teorizada*, que dentre os personagens ativos estão os próprios artistas que se dedicam a teorizar acerca de suas produções.

<sup>116</sup> CAUQUELIN, op. cit., p.130, nota 115.

O ingresso de artistas no campo da teoria é intensificado no momento pós-moderno, sob um modo que torna cada vez mais públicas suas reflexões, apresentadas em revistas especializadas, debates, exposições, colóquios, etc. Cabe-nos registrar que o fazer teórico, nesse período, demonstra uma maior participação dos artistas que irão discutir não só temas referentes aos problemas levantados pela arte de seu tempo, mas também como sua relação com a sociedade, com a política, com as mudanças no âmbito da tecnologia. Numa atmosfera de grandes transformações, na qual se procura atestar uma definição mais alargada da arte, a reflexão teórica do artista pós-moderno atua num modo de entrelaçamento, superposição e/ou pressuposição com o trabalho de arte, de forma que poderíamos pensar que, para nos relacionarmos com a obra contemporânea de forma ativa, importa traçarmos um roteiro de mergulho além da obra, no espaço da costura entre o campo verbal e o objeto de arte.

A inadequação da crítica de arte fundada no julgamento subjetivo de gosto, que se tornava insuficiente, para as proposições da arte pós-moderna, passou a ser um dos fatores relevantes para o crescente exercício teórico dos artistas. De forma que, era cada vez mais frequente o esforço de transferir o papel da crítica para os próprios artistas, os quais se reconheciam como intérpretes mais adequados aos seus trabalhos frente às transformações da arte, que surgia agenciada por múltiplas significações e se presentificava de maneira plural, rompendo os limites das categorias artísticas. Portanto, muitos textos de artistas passaram a funcionar como uma espécie de dispositivo de combate, de modo a ocupar um espaço próprio no campo enunciativo de discussão da arte, que garantisse ao artista uma prioridade na construção do sentido do trabalho. Assim, podemos encarar a produção textual do artista pós-moderno como a voz de sua busca por uma especificidade de atuação artística – vivencial, conceitual, política, etc. Além disso, diante de tal movimento, observamos que a operação da história da arte levará cada vez mais em conta o arcabouço teórico que cerca as obras, fazendo-o presente como ferramenta de valor para o entendimento do estado da arte e de seu sistema.

A atuação dos artistas conceituais forneceu um exemplo de entrelaçamento da prática artística com a reflexão teórica de seus próprios atuantes. Tal operação muito se deu devido à postura desses artistas, que tinham, como princípio definidor

de sua prática, uma investigação da natureza da arte e de seu significado. São discursos que compartilham de uma proximidade e cumplicidade com a obra de arte em alguns casos, a produção textual surge a posteriori a constituição dos trabalhos, atuando num modo explicativo e afirmativo das diretrizes que conduziram a produção. Além disso, são textos marcantes por atestarem uma resistência aos modos de configuração da arte, assim como aos processos de sua institucionalização até então constituídos.

No contexto brasileiro da década de 1960, a entrada dos artistas no debate artístico ficou marcada por sua intensa participação em eventos e seminários nos quais se propunha a uma reflexão sobre os caminhos que estava trilhando a arte brasileira naqueles anos. Oiticica, por exemplo, apresentou no seminário *Propostas 66*, o texto *Situação da Vanguarda no Brasil*, e como mencionamos anteriormente, já expunha alguns pontos em torno da ideia de uma "nova objetividade".

Apesar de Meireles estar atento ao campo de amplas discussões referentes à arte, nas décadas de 1960 e 1970, o artista não esteve envolvido numa intensa produção teórica paralela à sua prática artística, sendo pouca a sua elaboração de ensaios. Todavia, o texto *Inserções em Circuitos Ideológicos* se mostra emblemático em sua trajetória, e nele destacamos algumas das diretrizes que marcam sua produção artística conceitual. O texto foi apresentado, pela primeira vez, ao público no debate *Perspectivas para uma arte brasileira* realizado no MAM do Rio de Janeiro, no mês de abril de 1970. Alguns anos mais tarde, em 1975, foi publicado na primeira edição da revista *Malasartes*<sup>117</sup>, da qual Meireles por um período fez parte do corpo editorial.

A reflexão teórica, presente no texto *Inserções em Circuito Ideológicos* revela que o lugar ou a situação, em que o artista exercitaria a sua produção constituiria sua estratégia, na qual buscaria questionar sua própria prática e, principalmente,

---

<sup>117</sup> Importante veículo no âmbito da reflexão teórica, a revista *Malasartes* colocava em pauta a política das artes. Além disso, trazia traduções de textos fundamentais para a produção artística contemporânea internacional, cuja circulação no país era incipiente. A reunião de um conjunto de artistas e do crítico Ronaldo Brito em torno da revista *Malasartes*, demonstra a preocupação da esfera artística do país em se tornar cada vez mais ativa na discussão da realidade da arte contemporânea brasileira e de seu papel no ambiente cultural, visando a propor alternativas ao sistema artístico, procurando atuar criticamente sobre eles.

posicionar-se-ia diante de determinadas produções de outros artistas. Atuando sob um modo de pressuposição com os *Projetos Coca-cola* e *Cédula* que, segundo o artista, surgiram após a reflexão composta no próprio texto, o ensaio teórico constitui-se, como o embrião para a criação desses trabalhos. Diante disso, podemos pensar que a relação entre o campo teórico e a prática do artista surge sob um modo de entrelaçamento, e ainda, pode ser tomada como um pólo do “hibridismo” da arte pós-moderna, que configura domínios não limitados à pura visualidade, mas carrega consigo uma movimentação da arte pelo campo enunciativo.

Meireles se reporta, em seu texto, a Duchamp como precursor da liberdade da arte do domínio da mão, em favor da arte enquanto “fenômeno do pensamento”. O artista demonstra, porém, que essa lição parece ter sido mal compreendida por certas práticas artísticas, que se apresentavam como uma produção imersa, a que o artista chamou de “habitualidade” e “artesanato cerebral”:

[...] M. Duchamp afirmava que, entre outras coisas, seu objetivo era libertar “a Arte do domínio da mão”, certamente não imaginava a que ponto chegaríamos em 1970 [...] O que se vê hoje é um certo alívio e uma certa alegria em não se usar as mãos. Como se as coisas estivessem, até que enfim, O.K. Como se nesse exato momento a gente não precisasse iniciar a luta contra um adversário bem maior: a habitualidade e o artesanato cerebral.<sup>118</sup>

Possivelmente, fazendo referência a algumas práticas de cunho conceitual, seu tom crítico parece contestar a insipidez e uma espécie de mecanicidade inteligível desses trabalhos, referindo-se a eles como imersos num “estilo da cabeça” e do “raciocínio”, “anomalias” que, de acordo com o artista, seria “mais inteligente abortá-las do que assisti-las vivendo.” Além disso, sua reflexão parece conter uma referência à neutralidade de alguns trabalhos, nos quais a relação arte e sociedade era praticamente nula. A própria afirmação de Joseph Kosuth sobre a sua produção conceitual de que “a ausência de realidade na arte é, precisamente a realidade da arte”<sup>119</sup> indica um desinteresse e, por consequência a ausência da relação entre a

<sup>118</sup> MEIRELES, Cildo. Inserções em Circuitos Ideológicos. In: COTRIM, 2006, p. 264.

<sup>119</sup> (tradução nossa) In: KOSUTH, apud RAMÍREZ, 1999. p. 53.

arte e questões da realidade, em favor de um exercício tautológico no qual a arte e sua definição se igualariam.

Nas colocações presentes no texto de Meireles - apesar de todo discurso de caráter negativo, em relação a trabalhos de cunho conceitual - observamos indícios da construção de uma abordagem conceitual em sua própria poética, mas que se manifestará divergindo do caráter hermético de algumas práticas desenvolvidas na época. Isso fica mais evidente ao final do texto, quando o artista demonstra seu desejo por um trabalho de arte que se aproximasse de situações concretas e que se constituísse imerso na relação arte-cultura:

Se a interferência de M. Duchamp foi ao nível da Arte (lógica do fenômeno), vale dizer da estética, e se por isso preconiza a libertação da habitualidade de domínio das mãos, é bom que se diga que qualquer interferência nesse campo, hoje (a colocação de Duchamp teve o grande mérito de forçar a percepção da Arte não mais como percepção de objetos artísticos mas como um fenômeno do pensamento), uma vez que o que se faz hoje tende a estar mais próximo da cultura do que da Arte, é necessariamente uma interferência política.<sup>120</sup>

Seguindo as reflexões iniciadas nesse texto, o artista começa a desenvolver a série *Inserções Circuitos Ideológicos: Projeto Coca-Cola* [fig. 36], cujos exemplares foram expostos na mostra conceitual *Information*. Como mencionamos anteriormente, a criação dessa série parte da discussão da noção de circuito, em que o artista percebe a existência de determinados mecanismos amplos de circulação na sociedade, como a dinâmica de trocas das garrafas de refrigerante retornáveis. Meireles constata, nesse circuito, uma alternativa para a aparição da arte em espaços não institucionalizados e sob um modo que atingisse o corpo coletivo.

Nessa série, após ter-se apropriado de garrafas retornáveis do refrigerante Coca-Cola, o artista realiza interferências nas mesmas, através de decalques de pequenos textos e frases de cunho subversivo, para depois relançá-las de volta à sua circulação natural<sup>121</sup>. Meireles também estende sua proposta à participação popular,

<sup>120</sup> MEIRELES, Cildo. *Inserções em Circuitos Ideológicos*. In: COTRIM, 2006, p. 265.

<sup>121</sup> Sobre a elaboração dos trabalhos da série, o artista conta que ao retornar da exposição *Do Corpo à Terra*, em Belo Horizonte, parou para almoçar com alguns amigos na praia. No final da refeição, uma pessoa fez um comentário que se alguém colocasse um caroço de azeitona dentro de uma garrafa de Coca-Cola, jamais conseguiria retirá-lo dali, mesmo após a lavagem industrial. Entrevista concedida à autora, Rio de Janeiro, 26 nov. 2008. Tal aspecto o impressionou, como conta: "Eu

quando grava nesses objetos uma espécie de método propositivo de como realizar o trabalho, que contem a seguinte inscrição: “Inserções em Circuitos Ideológicos / 1. Projeto Coca-Cola: gravar nas garrafas informações, opiniões críticas e devolvê-las à circulação”. Deflagrando sua própria proposta, o artista decalca nas garrafas de Coca-Cola a frase “Yankees go home”, cujo sentido estava ligado ao movimento de entrada do imperialismo americano no país.

Pouco depois, ao perceber um modo de circulação mais extenso e veloz que os vasilhames de Coca-Cola, cria o *Projeto Cédula* (1970), no qual realizava inscrições textuais em cédulas de dinheiro. As notas também recebiam a interferência com as mesmas mensagens instrutivas ao público: “Inserções em Circuitos Ideológicos / 2. Projeto Cédula: gravar informações e opiniões críticas nas cédulas e devolvê-las à circulação.” Dentre as frases carimbadas pelo artista nas notas estava “Quem matou Herzog?” [fig. 37], que fazia referência à morte do jornalista Wladimir Herzog, cujo suposto suicídio nas dependências do DOI-Codi<sup>122</sup> em São Paulo no ano de 1975 foi declarado pelas autoridades militares<sup>123</sup>.

O propósito de intervenção em sistemas se desdobrava em outra série desenvolvida por Meireles, a partir de 1971. Tratava-se do *Projeto Token*, da série *Inserções em Circuitos Antropológicos*<sup>124</sup> [fig.39]. Nesse trabalho, já não são mensagens agregadas a cédulas e garrafas retornáveis que se inseriam na realidade, mas objetos fabricados, manualmente, pelo artista ou por quem desejasse. O *Projeto Token* consistia em instruções de como produzir fichas de barro idênticas às de uso telefônico e as usadas nos meios de transporte. A intenção era que elas fossem distribuídas em larga escala e reproduzidas pelas pessoas. Na possibilidade de que esses falsos objetos fossem aceitos pelas máquinas, destinadas a receber as fichas originais, é que se cumpriria a finalidade do trabalho:

---

comecei a pensar sobre isso, e, naquele mesmo dia, eu escrevi o texto (*Inserções em Circuitos Ideológicos*) pelo qual iniciei a série *Inserções em Circuitos Ideológicos*”. (tradução nossa). Entrevista com Hans-Ulrich Obrist. In: CILDO, 2008. p. 65.

<sup>122</sup> Destacamento de Operações de Informações – Centro de Operações de Defesa Interna.

<sup>123</sup> Meireles também fez intervenções em cédulas de dólar, uma espécie de versão em inglês do projeto [Fig.38]. Na década de 1980, deu continuidade à série *Inserções em Circuitos Ideológicos* carimbando em cédulas frases como “Diretas” e “Eleições Diretas”, que faziam menção ao processo de abertura política que passava o Brasil naquele momento.

<sup>124</sup> *Inserções em Circuitos Antropológicos* foi produzido pelo artista em sua estadia em Nova Iorque, entre 1971 e 1973. Junto aos exemplares dos objetos, Meireles expõe comentários escritos e imagens instrutivas, a respeito do processo de sua construção.

Queria que as pessoas vivessem em estado de graça, no sentido de terem acesso a tudo o que era negado pelo sistema. Estava interessado em trabalhos que pudessem ser transmitidos oralmente, que pudessem ser 'utilizados', e este é o melhor verbo para entender as Inserções em circuitos antropológicos.<sup>125</sup>

Percebemos que, no *Projeto Token*, está mais a questão da inserção do que propriamente o conceito de circuito, desenvolvida no *Projeto Cédula e Coca-Cola*. Mas semelhantemente, esses objetos funcionam em sua capacidade de afetar o comportamento humano, de criar um hábito e, por consequência, de deflagrar atos subversivos na cadeia social. E mais uma vez, o artista opera uma difusão do fazer, fornecendo uma espécie receita, um manual de instruções, que permite a entrada participativa do espectador na esfera da arte.

A tendência de criar na arte um espaço de reprodutibilidade e de serialidade acaba por deslocar a ênfase no objeto de arte para o processo artístico e traz, à tona, um perfil antimercadológico no trabalho do artista<sup>126</sup>. Ademais, havia um esforço em realizar ações artísticas que se desenvolvessem no próprio cotidiano das pessoas, integrando de forma estreita a arte e a vida. Nessa operação, Meireles sugere ao público que atue de maneira relacional com o trabalho de arte sob um modo não involuntário, solicitando que ele se tornasse cúmplice ao assimilar a proposta lançada e interagisse com aqueles “objetos proibidos”.

Nessa pesquisa de interferência na realidade (inserção), sob um modo que se apropria de circuitos já existentes, para lhes dar sentidos artísticos, surge na poética de Meireles arraigada à proposta de um envolvimento popular. A esse respeito, Ronaldo Britto, aponta: “Mas o que a ‘inserção’ tematiza é a espécie de inteligência, a espécie de discurso, a espécie de sociabilidade que movem essas

---

<sup>125</sup> Depoimento de Meireles concedido a Felipe Scovino. Rio de Janeiro, 18 de junho de 2007. In: LIMA, Felipe Scovino Gomes. *Táticas, posições e invenções: dispositivos para um circuito da ironia na arte contemporânea brasileira*. 2007. 300 f. Tese (Doutorado em Arte Visuais) - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007. p. 199.

<sup>126</sup> O interesse por criar obras que não fossem únicas já aparecia na série *Espaços Virtuais: Cantos*, que tinha como parte integrante dos trabalhos um manual de instruções com o intuito de fazer dele reproduzível por outros. Em alguns de seus trabalhos localizados, na década de 1970, era comum, aparecer gravada a seguinte frase: “a reprodução dessa peça é livre e aberta a toda e qualquer pessoa.” In: CILDO Meireles: gramática do objeto / Instituto Arte na Escola: autoria de Christiane Coutinho e Erick Orloski; coordenação de Mirian Celete Martins e Gisa Picosque. – São Paulo: Instituto Arte na Escola, 2006. p. 5.

insignificâncias.”<sup>127</sup> Assim, o tomar objetos tão “insignificantes”, fazendo intervenções nos mesmos e explorando-os na estrutura de circulação na qual habitam, Meireles nota a possibilidade de estender sua prática artística à participação do público, que lidaria com objetos de seu próprio cotidiano, para produzir neles, discursos sob um tom contestatório e dirigido às problemáticas inerentes ao contexto político-social<sup>128</sup>.

Em sua análise da série *Inserções em Circuitos Ideológicos*, Alex Alberro<sup>129</sup> faz uma comparação desses trabalhos com as pinturas em silk screen de Andy Warhol, como *Green Coca-Cola Bottles* e *210 Coca-Cola Bottles*, em que o artista se apropria de imagens da garrafa do refrigerante. Fazendo referência à ideia da “morte do autor”, desenvolvida pelo filósofo francês Roland Barthes, na série *Inserções em Circuitos Ideológicos*, Alberro ressalta que, enquanto em Warhol, o anonimato de suas imagens serigrafadas é negado pela marca de sua individualidade artística e pelas ações autopromocionais do artista, Meireles, ao contrário, desaparece atrás das *Inserções...* Na dinâmica desse trabalho, os objetos escapam ao controle do artista em um movimento dispersivo proposital, em que uma mensagem incita o compartilhar de sua prática, assim a noção de autoria única se dissipa. Contudo, não há sua morte e, sim, seu desdobramento na participação das massas. As *Inserções...* se manifestam como um processo não restrito à configuração de objetos, mas como inserção de um discurso (oral ou escrito) de vários autores, anônimos ou não, em objetos existentes numa prática social<sup>130</sup>.

A postura do artista de integrar o público a seu trânsito pelo conceitual pode ser vista como herança vinda do neoconcretismo e da *Nova Objetividade*. Oiticica, por exemplo, na sua concepção de antiarte, já apontava a necessidade de ir além da postura crítica individual, em relação às convenções para o estabelecimento de

<sup>127</sup> BRITO, Ronaldo. Frequência Imodulada. In: MEIRELES, Cildo. *Cildo Meireles*. Texto de Ronaldo Brito, Eudoro Augusto Macieira de Souza. Rio de Janeiro: Funarte, 1981. p. 9. (Arte brasileira contemporânea).

<sup>128</sup> “Por pressuposto, a arte teria uma função social e teria mais meios de ser densamente consciente. Maior densidade de consciência em relação à sociedade da qual emerge.” *Inserções em Circuitos Ideológicos* (1970) In: MEIRELES, 1981. p. 24.

<sup>129</sup> ALBERRO Alexander. A media art: conceptualism in Latin America in the 1960s. In: BIRD, J.; NEWMAN, M. (Org). *Rewriting conceptual art*. London: Reaktion Books, 1999. p. 140-151.

<sup>130</sup> Cildo Meireles colocava as iniciais de seu nome e sobrenome (CM) e a data nos objetos da série *Inserções em Circuitos Ideológicos*.

atitudes partilhadas, ou seja, práticas voltadas à criação de [...] novas condições experimentais em que o artista assume o papel de “proposicionista” ou empresário ou mesmo “educador”<sup>131</sup>. No pensamento de Oiticica, importava menos a substância formal dos objetos e mais sugestões de praticabilidade, no sentido do abandono da “obra”, em favor de elementos sugeridos. Em muitos casos o trabalho de arte consistia em apenas esquemas de instruções, que atuavam de forma aberta para serem reinventados pelo público. Logo, o termo “proposição” funcionava como “[...] tábula rasa da expectativa de criar (uma pintura, uma escultura, o que for) para o mercado de arte.”<sup>132</sup>

É interessante observar que, ao fornecer nas *Inserções...* o contato da arte com as massas, Meireles desenvolve a proposta de participação do público, de maneira a inovar as propostas interativas da vanguarda neoconcreta. Referimo-nos à sua tentativa de encontrar uma via de operação que fuja à ideia de centralidade no sujeito, em favor de uma proposta artística conceitual de interação na dispersão da multidão. Meireles reelabora a proposta de uma experiência vivencial em nível pessoal, como pode ser visto em suas *Propostas Datilografadas*, obtendo o resultado no corpo coletivo, sob a forma de sua participação ativa, em que o envolvimento com a obra se daria para além de uma experiência com os sentidos. Nessa manobra, lançava um desafio ao público de posicionar-se, de maneira crítica, na própria dinâmica de passividade e alienação inerente ao circuito de trocas de mercadorias, promovendo uma inversão da lógica original da indústria do consumo. Como observa Ramírez, mais do que estender sua prática conceitual à ação popular, para esses artistas importava “o esforço consciente de *contradivulgar* mensagens ou transmitir novos valores aos observadores.”<sup>133</sup>

Como analisamos, Meireles já demonstrava em sua produção em desenho, aqueles de temática militar, uma expressão de negação e de denúncia ao clima repressor do regime político ditatorial. Percebemos nas *Inserções...* que o artista revisitou tal postura contestatória, mas a fez sob um modo que tensiona atitudes de cunho

---

<sup>131</sup> OITICICA, 1967, apud PECCININI, 1999. p. 150.

<sup>132</sup> LAGNADO, Lisette. "Longing for the body", ontem e hoje. Revista Trópico. Disponível em: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2634,1.shl>>. Acesso em: 27 jun 2009.

<sup>133</sup> RAMÍREZ, Mari Carmen. Táticas para viver da adversidade: O conceitualismo na América Latina. Disponível em: <<http://www.eba.ufrj.br/ppgartesvisuais/revista/e15/MariCarmenRamirez.pdf>>. Acesso em: 27 jul. 2009. p. 189.

transgressivo, diretamente, em nível de situações concretas. Para ele, naquele momento, tornava necessário ultrapassar o espaço consentido e consagrado do museu e da galeria, na tentativa de promover ações mais diretas. Nesse sentido, importava para o artista a configuração de trabalhos que, como ele mesmo afirmou: “[...] não aconteçam simplesmente ao nível de uma tela, de uma superfície, de uma representação. Não mais trabalhar com a metáfora da pólvora – trabalhar com a pólvora mesmo.”<sup>134</sup>

O contexto de forte repressão política e o agravamento dos atos de censura, que fizeram uma grande parte dos artistas atuarem com uma produção manifesta numa antiarte de guerrilha, se desdobrou nesse período numa espécie de tática de resistência, o que fez surgir trabalhos de cunho conceitual não limitados a uma “investigação de suas próprias condições recorrentes (tautologia)”, mas que procuravam “transformar ativamente o mundo por meio da especificidade da arte”<sup>135</sup>.

Observamos que a produção conceitual brasileira se desenvolveu sobre um terreno de trabalhos, os quais já carregavam o desejo de uma tomada de posição da arte, em relação aos problemas políticos, sociais e éticos, como apontava Hélio Oiticica em seu texto *Esquema Geral da Nova Objetividade*:

No campo das artes ditas plásticas o problema do objeto, ou melhor, da chegada ao objeto ao generalizar-se para a criação de uma totalidade, defrontou-se com este “fundamental”, ou seja, sob o perigo de voltar a um esteticismo, houve a necessidade desses artistas de fundamentar a vontade construtiva geral no campo político-ético-social. É pois fundamental à Nova Objetividade a discussão, o protesto, o estabelecimento de conotações dessa ordem no seu contexto, para que seja caracterizada como um estado típico brasileiro, coerente com as outras démarches. Com isso verificou-se, acelerando o processo de chegada ao objeto e às proposições coletivas, uma “volta ao mundo”, ou seja, um ressurgimento: de um interesse pelas coisas, pelo ambiente, pelos problemas humanos, pela vida em última análise.<sup>136</sup>

Sobre esse aspecto, Daisy Peccinini esclarece que:

[...] o sentido desse inventário reflexivo que é o “Esquema Geral da Nova Objetividade”, [...] seria o de demonstrar historicamente e objetivamente o

<sup>134</sup> MEIRELES, 1981. p. 24.

<sup>135</sup> FIZ apud RAMÍREZ, 1989, p. 188.

<sup>136</sup> OITICICA, 1967 apud PECCININI, 1999, p. 142 e 143.

aparecimento de uma vanguarda não alienada e fornecer pistas quanto ao papel a ser cumprido pelo artista.”<sup>137</sup>

Tal papel seria constituído de uma postura antiartística, mas que não se limitaria à destruição dos convencionalismos na arte, instituir-se-ia enquanto preocupação do artista de se inserir no “drama coletivo brasileiro”. A reverberação dessas atitudes numa nova geração de artistas contribuiu, junto aos fatores contextuais cada vez mais repressivos, na manifestação de uma arte conceitual brasileira repleta de uma invasão de significados e demandas externas. A própria noção de inserção desenvolvida por Meireles, não se manifestou como algo isolado, mas pressupôs um posicionamento de não passividade frente aos fatos, como ele mesmo demonstrou: “O caráter das inserções será sempre o da contra-informação. Oposição entre consciência (inserção) e anestesia (circuito)”<sup>138</sup>. Em um outro texto produzido pelo artista, em 1970, revela:

Circuitos  
Sistema referencial, circulação, amplitude.  
A consciência dentro da anestesia.  
A necessidade de um novo comportamento também crítico: imposição natural.<sup>139</sup>

“A consciência dentro da anestesia” assinala um perfil ideológico na poética de Meireles e aponta, portanto, um modo de configuração de uma prática conceitual que “[...] obedece a um padrão de assimilação/conversão em grande medida orientado pela dinâmica e pelas contradições internas do contexto local”<sup>140</sup>. Mas junto a isso, não podemos deixar de observar que, a especificidade das questões locais é colocada a serviço do objetivo de produzir formas radicais de arte focada em conceitos. Assim, as mensagens subversiva das *Inserções...* existem em função do que era possível provocar no corpo social e, paralelamente a isso, Meireles realiza de maneira prática uma problematização da arte e do seu sistema, compartilhada, de maneira geral, na diversidade das práticas conceituais. Para Baker: “a obra de Cildo empregou a linguagem em termos especificadamente políticos e como uma

<sup>137</sup> PECCININI, 1999, p. 149.

<sup>138</sup> MEIRELES, Cildo: gramática do objeto. Direção Luiz Felipe Sá. Produção: Instituto Itaú Cultural. São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2000. 1 DVD. Coleção Encontros.

<sup>139</sup> Texto de Cildo Meireles. In: CAMERON, 2000, p. 116.

<sup>140</sup> RAMÍREZ, Mari Carmen. Táticas para viver da adversidade: O conceitualismo na América Latina. Disponível em: <<http://www.eba.ufrj.br/ppgartesvisuais/revista/e15/MariCarmenRamirez.pdf>. > Acesso em: 27 jul. 2009. p. 187.

crítica direta ao estatuto da mercadoria, da arte, típico de seus colegas norte-americanos.”<sup>141</sup>

Tal procedimento fica evidente na frase “Which is the place of the work of art?” (Qual é o lugar do trabalho de arte), outra frase que Meireles também fixa nas garrafas e nas cédulas de suas *Inserções...* A estratégia de questionar o sistema artístico, por meio do próprio objeto de arte, também pode ser vista no trabalho *Conhecer pode ser destruir* (1976) - um papel fabriciano com a frase “qual é o lugar do objeto de arte?” - que é dobrado e lacrado com um cadeado. A maneira como Meireles propõe a revelação do conteúdo secreto contido na obra se dá via uma solução limite: cortar o papel ou quebrar o cadeado, causando dano ao “artefato”. Diante do trabalho, o público é colocado entre o desejo de conhecer o conteúdo e a razão para não se destruir a “obra”. Podemos encontrar um elo desse trabalho com as *Inserções...* de Meireles, na medida em que uma dinâmica de adulteração e de intervenção em algo é sugerida novamente. Mas nelas a pergunta direcionada à discussão do espaço destinado à aparição do objeto de arte não fica no plano teórico, pois quando gravada nos objetos circulantes, já era resultado real e prático de um procedimento artístico imerso no propósito de fazer circular a arte em espaços alternativos.

Em 1970, Meireles exibiu amostras de garrafas de refrigerante da série *Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto Coca-Cola*, na exposição *Agnus Dei*, realizada na Petite Galerie. Após o término da exposição, Frederico Morais apresentou uma proposta de crítica de arte, denominada *Nova Crítica*, na qual teceu seu ponto de vista em relação aos trabalhos exibidos na mostra sob a forma de obras de arte. A resposta de Morais para o trabalho *Inserções em Circuitos Ideológicos*, foi reunir quinze mil garrafas de refrigerante Coca-Cola, na galeria, dentre as quais, havia apenas algumas com a interferência escrita de Meireles. Sua proposta nesta espécie de “exposição comentário” era discutir a ineficácia da percepção das garrafas que receberam a intervenção do artista, pois se perderiam na ampla escala industrial desses objetos de consumo. A respeito dessa questão, Meireles mencionou em entrevista:

---

<sup>141</sup> BAKER apud HERKENHOFF, 2000, p. 47.

Minha intenção na época era chegar a uma fórmula que pudesse ter efeito político; e creio que a peça conseguiu. Mas é praticamente impossível concretizar qualquer coisa em escala individual com esse trabalho. Na ocasião, estava muito contente com o projeto porque era ao menos factível, ainda que levantasse a questão da desproporção.<sup>142</sup>

Apesar da crítica de Moraes em relação à possível ineficácia do projeto do artista, podemos pensar que, a idéia central de circulação da arte na realidade concreta que rege o trabalho não pode ser suprimida pelo questionamento da resistência e da visibilidade das *Inserções...* na amplitude dos circuitos das mercadorias.

Lembramos que a proposta de explorar a presença da arte em espaços não convencionais foi desenvolvida pelo artista pouco antes de elaborar *Inserções em Circuitos Ideológicos e Antropológicos*, se manifestando na série *Inserções em Jornais: Classificados*, realizada no ano de 1970, no qual utilizou mídias jornalísticas.

Percebemos que o uso do espaço em jornais e revistas, tornou-se prática bastante comum na arte conceitual. O alcance dessas mídias atuava como uma forma de difusão extensa da arte e contestava o caráter aurático do objeto artístico, sendo uso de operações linguísticas e textuais bastante frequentes nesses trabalhos. Refletindo sobre a vasta exploração dos espaços midiáticos, Cristina Freire aponta que, para esses artistas elas se tornavam a

realização de algo simples, barato, fácil e rápido. Está implícita aí a noção de arte como comunicação, sem intermediários, voltada diretamente para o seu público, desprezando as instituições, museus ou galerias como formas de agenciamento privilegiado.<sup>143</sup>

Kosuth, por exemplo, expôs sua investigação da arte enquanto operação lingüística através do trabalho que denominou *Segunda Investigação*, iniciada em 1968. Nela apresentou inserções textuais de cunho anônimo, sob a forma de anúncios em revistas e jornais de diversos países. Outro artista conceitual, Steven Kaltenbach produziu uma série de doze trabalhos que apareceram nas seções de anúncios da revista *Artforum*. As frases que inseria na revista eram sucintas e sugestivas ao

<sup>142</sup> MOSQUERA, G. Gerardo Mosquera conversa com Cildo Meireles. In: CAMERON, 2000, p. 12.

<sup>143</sup> FREIRE, 2006, p. 57.

público e propunham realizações de ações antissociais como: “diga uma mentira”, “fume”, “inicie um rumor” ou enunciavam, em tom provocativo, uma crítica ao próprio sistema artístico, como a frase “ensine arte”.

No contexto brasileiro, Nelson Leiner executou sua proposta de participação popular em *Faça você mesmo o seu múltiplo*, publicando-a no *Jornal da Tarde*, no ano de 1971. O artista buscava atingir um grande número de pessoas, com o intuito de sugerir e estimular o leitor (público) a seguir seu plano de confecção de “múltiplos” (uma espécie de agrupamento de objetos iguais). Nesse trabalho a “multiplicação” do artista não se daria somente em relação aos objetos, mas ao eleger o leitor como próprio produtor do trabalho de arte, “multiplica” a atuação de sua proposta artística inicial, estendendo-a à execução das massas.

Nas *Inserções em Jornais: Classificados* de Meireles, encontramos na coluna Diversos do *Jornal do Brasil* do mês de janeiro de 1970, um texto que indica: “Área n.º 1: Gildo Meireles 70” [fig.40]. No mês de julho, no mesmo jornal, o artista realizou mais uma inserção, trazendo a seguinte mensagem: “Áreas – Extensas. Selvagens. Longínquas. Cartas para Cildo Meireles. Rua Gal. Glicério 445 apt. 1003. Laranjeiras. GB.” [fig.41].

Nesses trabalhos, o uso da linguagem escrita é explorado pelo artista não sob a forma de instruções práticas ao público, muito menos a usa como mera expressão linguística, mas se apropria da linguagem como componente e ferramenta comunicadora do sentido conceitual do trabalho, que surgia voltado para uma abordagem do território. No primeiro anúncio que realizou, Meireles tinha como objetivo inicial estabelecer uma área, uma espécie de clareira no espaço homogêneo das colunas de classificados, a fim de demarcar um território no espaço do papel. Infelizmente, o trabalho não saiu como pretendia o artista:

Eu deixei o anúncio no *Jornal do Brasil* na proporção que eu queria, mas sempre o Jornal ‘quer ajudar’, e o nome ‘área’ foi publicado num tamanho enorme [além do fato, do nome do artista ter sido publicado com o nome de ‘Gildo’].<sup>144</sup>

<sup>144</sup> Depoimento de Meireles concedido a Felipe Scovino. Rio de Janeiro, 11 de maio de 2007. In: LIMA, 2007, p. 248.

A ideia de território interessou-lhe bastante nesses anos e como vimos, esteve presente em alguns trabalhos expostos no *Salão da Bússola*<sup>145</sup>. Enquanto nas obras expostas no salão, Meireles se ocupou de ações para demarcar áreas, medir percursos, recolher vestígios e apresentá-las ao público, no trabalho *Inserções em Jornais: Classificados* reinventa a temática do território elaborando-a sobre o plano bidimensional da estrutura gráfica existente do meio de comunicação impresso.

Em sua segunda inserção: “Áreas – Extensas. Selvagens. Longínquas. Cartas para Cildo Meireles. Rua Gal. Glicério 445 apt. 1003. Laranjeiras. GB.” a ausência de verbos e mais detalhes nas frases, típica dos anúncios dos classificados, fizeram a mensagem não parecer clara. Na verdade, como contou o artista, ele estava propondo à venda uma área na floresta Amazônica<sup>146</sup>. Apesar da incerteza que se impõe, podemos deduzir uma alusão ao tema do território, que mais uma vez reaparece. Nele, poderíamos ainda notar um acento antiimperialista em sua proposta conceitual, ao pensarmos que o artista estaria propondo uma reflexão irônica relacionada ao problema da apropriação da extensa floresta.

O direcionamento de Meireles para o uso de mídias - como os jornais – atuava como estratégia de difusão de sua obra, visando a atingir um número indefinido de pessoas. Entretanto, o artista percebeu que, apesar da dinâmica ampla de circulação de tal meio, ele não atendia às propostas de forte apelo ideológico que vinha elaborando, já que os meios de comunicação em massa estavam sujeitos, naquele momento, a fortes ações de censura.<sup>147</sup>

Segundo o artista, tal aspecto fê-lo abandonar o projeto, direcionando-o para a pesquisa de *Inserções em Circuitos Ideológicos*, na qual encontrou, na extensa dinâmica dos circuitos das mercadorias, brechas, “pontos cegos” e vulneráveis do sistema, sobre os quais poderia operar um discurso contestador. Registramos que, apesar de desejar que as garrafas do *Projeto Coca-Cola* fossem percebidas pelas pessoas, Meireles usou de uma estratégia discreta e que, de certo modo, contribuía

---

<sup>145</sup> A questão do território pode ser vista nos trabalhos: *Arte Física: caixas de Brasília*, *Arte Física: cordões / 30 km de linha estendidos e Mutações Geográficas: fronteira Rio/São Paulo*.

<sup>146</sup> Entrevista concedida à autora. Rio de Janeiro, 26 nov. 2008.

<sup>147</sup> Entrevista concedida à autora. Rio de Janeiro, 26 nov. 2008.

para despistar os atos repressivos da censura. Os decalques com mensagens subversivas eram de aspecto semelhante às legendas, já existentes nos vasilhames retornáveis; assim, aos olhares desatentos, se tornavam quase imperceptíveis quando as garrafas estavam vazias, sem o líquido escuro do refrigerante.

### 3.4 Material linguagem.

A utilização da linguagem articula-se de modo variado, em relação à obra de arte, ao longo do tempo. Seja funcionando como mero título, que ocupa um lugar de nomeação, legenda do assunto e tema da obra, seja aparecendo como elemento composicional do espaço pictórico, em forma de textos, grafismos, letras e palavras que compartilham o espaço com formas e figuras. Além da apropriação da palavra como signo plástico e/ou estrutural da obra, percebemos o uso da linguagem enquanto elemento operante na construção do significado do trabalho, funcionando em alguns casos, de modo dirigido a potencializar a fruição conceitual e/ou vivencial que determinada obra solicita.

Já podemos constatar em algumas produções de vanguarda do início do século XX (cubismo, futurismo, dadaísmo), experimentando a incorporação de elementos linguísticos no espaço outrora reservado às figuras. Uma simultaneidade na formação do agregado palavra/imagem, por exemplo, pode ser vista em algumas pinturas de Pablo Picasso e George Braque, onde se inscrevem palavras e colagens de páginas de jornais, como elementos da composição cubista. Lembramos também de algumas pinturas de Paul Klee, nas quais o artista justapõe desenhos, letras, números e signos gráficos e, por meio deles, opera a construção visual de algumas de suas obras. A operação de Klee não deixa rastros de subordinação entre texto e imagem, visto que, em suas telas, os dois são dados de uma só vez, percorrendo o tecido da representação das figuras e das formas abstratas.

Duchamp está entre os artistas que utilizam o recurso da linguagem como ferramenta para desenvolver uma dimensão conceitual em seus trabalhos, colocando-os na esfera do pensamento e no que chamou de arte “à serviço da mente”. Artista embreante das problemáticas que permearam a arte na pós-modernidade, em sua desestabilização das noções de obra, autor, público e instituição, um dos procedimentos do artista foi tomar textos escritos como objetos de arte, como fez em 1934, na obra *Caixa Verde*. Esta contém mais de noventa desenhos e folhas com cálculos e anotações realizadas pelo artista entre 1911 e 1915, nas quais estão pontos importantes da elaboração da enigmática obra *Grande Vidro*. Ao encerrar suas anotações em um recipiente, fazia delas uma espécie de “ready-made em palavras”<sup>148</sup>. Nesse trabalho, seu gesto manifesta a reunião de reflexão e plasticidade ao encarar como obra o próprio registro de seu processo criativo. Assim, como observou Paz “A *Noiva...* e a *Caixa Verde* constituem um sistema de espelhos que intercambiam reflexos; cada um deles ilumina e retifica os outros.”<sup>149</sup>

No Brasil, o emprego da linguagem na arte pode ser visto na atuação de diversos artistas e encontra-se localizado, com bastante força, no contexto de profundas transformações e discussões acerca da ontologia da arte, presente entre as décadas de 1950 e 1970. No Rio de Janeiro, do grupo neo-realista carioca, podemos citar Pedro Geraldo Escosteguy que se aventurou na experiência do uso da linguagem. Realizando sua “pintura-objeto”, a prática do artista apresentava-se, nessa fase, questões atreladas às problemáticas da realidade, do ser e sua existência, assentadas na exploração do que chamou de uma “semântica social”<sup>150</sup>. Em suas construções de madeira, muitas vezes utilizava frases e palavras, operando uma espécie de verbalização espacial, nas quais esses elementos adquirem uma materialidade plástica e surgem integrados à estrutura que o artista constrói. Num modo que buscava um diálogo entre a plasticidade dos elementos visuais e a linguagem, Escosteguy escolhia para esses trabalhos, tanto o suporte e seus elementos quanto as palavras e as frases, de acordo com sua força semântica, visando às associações imediatas e à maior comunicabilidade possível do sentido

---

<sup>148</sup> CAUQUELIN, 2005, p. 101.

<sup>149</sup> PAZ, Octávio. *Marcel Duchamp: ou o castelo da pureza*. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 09.

<sup>150</sup> ESCOSTEGUY, 1965, apud PECCININI, 1999, p. 115.

da obra. Em alguns casos, suporte e palavra se tornavam um, em outros, a palavra se inscrevia como via de interatividade do observador, como no trabalho *Jogo (Roleta, 1964)*, no qual um momento lúdico se instaura, ancorado na relação entre arte e cotidiano.

Poderíamos ainda citar diversas outras operações artísticas que utilizaram o recurso da linguagem, contudo, a extensão desses procedimentos não permite que apresentemos e discutamos todos aqui. Cabe-nos registrar que, no contexto da pós-modernidade, a presença da palavra se torna mais frequente, abandonando sua velha função de nomear e explicar as imagens, para atuar, em muitos casos, como detentora do enigma da obra, promovendo jogos de sentido, num processo que potencializa, no espectador, mecanismos em nível intelectual. Se antes frases, textos e elementos linguísticos ocupavam o espaço bidimensional reservado à pintura e ao desenho, notamos seu surgimento cada vez maior num modo de agregação ou articulação aos objetos, em que se constrói uma dinâmica de diálogo no par objeto/linguagem - associações, distorções ou evidenciam-se contradições, muitas vezes propositais, entre eles.

Em trabalhos centrados na desmaterialização do objeto artístico, a palavra pode atuar como forte ferramenta, possuindo uma função proposicional e instrutiva a vivências, em diversos níveis, do público com a proposta lançada. Ou ainda, pode funcionar como própria matéria da arte, sendo única via da construção do sentido conceitual do trabalho. Diante de tantos procedimentos e desdobramentos no uso da linguagem, notamos sua aparição mais marcante relacionada ao processo de ampliação da natureza da arte, no qual se constrói a produção artística da pós-modernidade. A presença da palavra contribui para a ativação de novas e amplas significações da esfera artística - espaciais, temporais, vivenciais, relacionais etc.

Explorada sob diversas perspectivas pela arte conceitual, a linguagem se fez presente na poética de muitos artistas como alternativa que mais se aproximava da ideia da desmaterialização da arte em favor do puro conceito. Nesse movimento da exploração linguística como arte, vários artistas substituíram a criação de objetos

pelo puro discurso, entendendo que “Se a arte passa a estar na idéia e se a palavra é idéia, a palavra está na arte e a palavra é arte.”<sup>151</sup>

Tal procedimento foi bastante explorado nas investigações do grupo Art and Language. Formado na Inglaterra, na década de 1960 e com desdobramentos nos Estados Unidos, os princípios teóricos da prática conceitual do coletivo de artistas foram amplamente divulgados, através da revista do grupo *Art-Language: The Journal of Conceptual Art*<sup>152</sup>. A investigação desses artistas passa pela elaboração de “objetos complexos”, no sentido de fornecer uma definição de arte expandida, na qual se encontra, dentre outros procedimentos, a ênfase no uso da linguagem escrita como proposição artística. Sem o intuito de ser uma prática arbitrária e impositiva, tal uso é, segundo o editorial, uma forma que parece “[...] oferecer a ferramenta mais penetrante e flexível com referência a alguns problemas primordiais na arte daquele tempo.”<sup>153</sup>

Em sua tentativa de pôr abaixo os limites do que se convencionou dizer o que é ou não é arte, a problemática apontada no editorial da primeira revista publicada pelo grupo, girava em torno de um radical questionamento acerca de que a reflexão teórica, tão comum aos artistas conceituais, pudesse virar em si, obra de arte: “Suponhamos que a seguinte hipótese seja proposta: que este editorial, ele mesmo uma tentativa de delinear alguns esboços do que é arte a “Arte Conceitual”, seja considerado como um trabalho de “Arte Conceitual”<sup>154</sup>. Assim sendo, o editorial afirma que as práticas dos artistas conceituais acabaram por exceder tanto os limites da “linguagem dos objetos concretos”, assim como foram transpostas as fronteiras dos “objetos teóricos”. Um exemplo dessa operação é a obra *Index 01* (1972), apresentada na *Documenta V*, que o crítico e também membro do grupo Charles Harrison assim descreve:

<sup>151</sup> COELHO, Teixeira. INSTITUTO ITAÚ CULTURAL. *Coleção Itaú Contemporâneo: arte no Brasil, 1981-2006*. São Paulo: Itaú Cultural, 2006. p. 242.

<sup>152</sup> A primeira edição da revista foi publicada em 1969. Terry Atkinson, David Baibridge, Michael Baldwin e Harold Hurrell assinaram o editorial desta publicação. Joseph Kosuth, inicialmente era o editor americano da revista e mais tarde, em 1971, Charles Harrison tornou-se editor-geral da Art-Language. O grupo se manteve atuante até o final da década de 1970.

<sup>153</sup> ART & LANGUAGE. In: COTRIM, 2006, p. 248.

<sup>154</sup> ART & LANGUAGE. In: *Ibid*, p. 236.

No centro da sala, os fichários continham cópias de trezentos e cinquenta textos publicados em [na revista] *Art-Language* e em outros veículos, ou difundidos de alguma maneira por membros e simpatizantes do grupo. Em volta, nas paredes, estava afixado um índice com uma lista desses textos, referidos uns aos outros segundo três modalidades: relações de compatibilidade, de incompatibilidade e incomparabilidade. Os textos designados como compatíveis com uma maioria significativa de outros textos foram colocados como representativos de uma espécie de ortodoxia de *Art&Language*. Os textos ditos incompatíveis com uma maioria de outros textos foram apresentados como não-ortodoxos. Enfim, aqueles que se revelaram incomparáveis à maior parte dos outros textos receberam a etiqueta de excentricidade relativa.<sup>155</sup>

A radicalidade dessa operação instaura um modo de aparição artística em que textos teóricos se transformam em substância da obra, proporcionando uma fruição com o trabalho de arte em que se extingue qualquer primazia de questões de beleza, de gosto e de mecanismos perceptivos, em favor de uma solicitação, puramente, intelectual do espectador. Como aponta Paul Wood, este trabalho se colocava como desafiador de convenções, no qual questionava a natureza do artista, pois era feita em coletivo; problematizava a natureza da obra, por se apresentar sem o feitiço do artista e ser formada por objetos e textos já existentes, e ainda desafiava a noção de espectador, que tinha diante de si, uma obra para ser lida e com instruções para isso. Observamos também nesse trabalho que seu jogo de relações comparativas entre um texto e outro era construído sob um exercício conceitual autorreferente, excluindo quaisquer demandas externas a ele. Portanto, para esses artistas, a centralidade em operações, puramente, linguísticas criavam um estado hermético, em que a palavra não serviria de discurso comunicador de algo relacionado a outras instâncias. Tornou-se procedimento no qual se buscava afirmar, de modo direto e preciso, não apenas a linguagem como ferramenta artística, mas a linguagem como arte.

No contexto da produção conceitual brasileira da década de 1970, a centralidade em operações linguísticas de cunho mais autorreferente pode ser vista em alguns trabalhos de Mira Schendel, como nos seus datiloscritos e em suas colagens com letresets. Utilizando tipos de máquinas de escrever, Schendel centra-se, nessas obras, na dimensão processual e experimental dos signos linguísticos (letras, sinais de pontuação, acentos) para criar composições de escrituras. Em certas áreas, esses elementos aparecem deslocados de sua natureza comunicacional, para

---

<sup>155</sup> HARRISON, apud BASBAUM, 2007, p. 153.

serem impressos numa ordem construtiva que forma “imagens textuais”, numa espécie de jogo linguístico destituído de qualquer nexos semântico.

No exercício do uso da palavra, outro recurso bastante empregado pelos artistas conceituais foi a utilização de livros e cadernos. Nesse caso, o suporte tradicional na qual se presentifica a linguagem escrita, torna-se o próprio suporte para a aparição da arte, em que se possibilitam novas significações espaciais para trabalho artístico. Os livros da artista Anna Bella Geiger são um exemplo disso. Assemelham-se a “caderninhos” escolares, tanto por sua semelhança física (espirais, capas padronizadas, páginas pautadas) como por conterem em suas páginas um conteúdo que se relaciona com a dinâmica pedagógica de uma cartilha escolar.

Nesses cadernos, a estratégia da artista gira em torno de uma espécie de pedagogia subversiva, pela qual realiza uma reflexão pautada por críticas contra a postura política e ideológica ufanista e de exaltação nacionalista, inerente ao contexto do regime militar no Brasil. Geiger também busca discutir as problemáticas do sistema cultural e artístico. Embora haja predominância de imagens em muitas páginas de seus cadernos, os textos e as palavras que ali também aparecem, surgem como elementos discursivos agregados às figuras, formando um conjunto comunicador de mensagens. A linguagem se inscreve em sua característica informativa e narrativa, em alguns casos, brinca com propostas e sugestões ao público, como na página em que junto a quatro personagens femininas está a frase sobre forma de jogral: “Diga conosco: BU-RO-CRA-CIA.”<sup>156</sup>

Segundo Dária Jaremtchuk, o conteúdo desse trabalho se insere numa reflexão que já permeava o universo da artista, desde início da década de 1970, em que produz textos teóricos a respeito das formas de burocratização da arte. Como observa a autora, nesse caderno, Geiger se desloca do plano teórico e “[...] acentua e

---

<sup>156</sup> Esta página se encontra no caderno *Sobre a arte* de 1976. Posteriormente, a página tomou autonomia dos cadernos, sendo reproduzido em pintura e desenho, no qual Anna Bella inclui seu autorretrato entre as personagens desenhadas. Segundo Jaremtchuk, esse trabalho parafraseava a estrutura formal de um anúncio da Lugolina, uma espécie de preparado para pele bastante divulgado no meio publicitário na primeira metade do século XX, cuja propaganda ressaltava ser o “melhor remédio para moléstias da pelle, feridas, darthos etc,etc.”

problematiza a questão dentro de um viés conceitual, pois a função própria da arte e sua ontologia aparecem como problema para os próprios trabalhos artísticos.”<sup>157</sup>

Como em Meireles, reconhecemos, nesses trabalhos conceituais de Geiger, a presença de um perfil ideológico. Segundo Jaremtchuk, o uso da palavra pela artista não se refere a relatos subjetivos pessoais, mais se inscreve num caráter de externalidade, carregando “determinações sociais” e “sentidos compartilhados historicamente.”<sup>158</sup> Tal procedimento demonstra a existência de trabalhos conceituais, em que o emprego da linguagem se dá sob uma perspectiva comunicacional de mensagens em que o foco de interesse perpassa o texto para o contexto e, se afastam assim, das ações neutras e centradas em si de certas práticas, como no trabalho *Index 01* do Art and Language.

A rejeição de Meireles ao rótulo de conceitual se dá, justamente pelo “excesso de retórica verbal”, como pode ser vista em trabalhos como esses, que, acabavam por criar uma atmosfera inóspita. Em relação a esse aspecto, Luiz Camnitzer declara que a presença da palavra, em muitos trabalhos dessa vertente, “[...] era frequentemente obscura, de elite ou não estimulava o público pretendido, causando um curto circuito”<sup>159</sup>. A despeito disso, notamos no uso da palavra, tanto por Meireles quanto por Geiger, um compartilhar de ações democratizantes, agindo como fator integrador, nos quais se estabelecem aproximações entre o trabalho de arte e o público em geral.

A respeito da série *Inserções Circuitos ideológicos*, a presença da palavra se dá por se tratarem de trabalhos construídos, sobretudo, sobre o conceito do controle de informação, mais especificamente da comunicação, sua expressão e os limites de sua difusão e, assim, as *Inserções...* possibilitavam:

[...] a interação entre linguagem & fala de sujeito anônimo – sua eficácia independe do meio de arte. E essa referência não se funda mais na quantidade de ocorrências, mas no seu próprio enunciado: ela se cumpre ao enunciar-se, ao explicitar-se. Uma prática eminentemente social e perceptível como prática artística.<sup>160</sup>

<sup>157</sup> JAREMTCHUK, 2007, p. 94.

<sup>158</sup> Ibid., p. 98.

<sup>159</sup> CAMNITZER L.; FAVER J.; WEISS R. “Foreword”. In: GLOBAL CONCEPTUALISM, 1999, p. 17.

<sup>160</sup> Texto de Cildo Meireles. In: CAMERON, 2000, p. 109.

Nesse sentido, as *Inserções...* não se detêm na feitura de objetos e muitos menos são direcionados ao espaço “consentido, consagrado, sagrado”<sup>161</sup>, mas funcionam em sua essência como uma inserção de linguagem, imersa numa dinâmica processual do pensar e do agir. É arte enquanto comunicação, “objeto de leitura” que se insere livre na realidade. Assim, podemos pensar que as *Inserções...* vão além da materialidade dos objetos, dissolvendo-se em oralidade, discurso que percorre o corpo coletivo, atuando nas brechas do sistema industrial, escapando das instâncias controladoras sob a forma de “[...] murmúrio, senha, passe, trocas que ocorrem na sombra.”<sup>162</sup>

Ramírez percebe, em grande maioria das práticas conceituais da América Latina, o uso da linguagem desprendidas de seu “valor de uso puro” em favor de seu “valor de comunicação”, e nessas circunstâncias “a arte deixa de ser arte para se tornar uma “experiência limite”, mais próxima da antropologia, da sociologia ou da prática cultural.”<sup>163</sup> Meireles apropria-se da palavra em sua função de mensagem - voz de denúncia e exclamação de situações limites – que se vai, volátil, no fluxo das mercadorias. Desse modo, não como um mero signo plástico, a presença da linguagem nesses trabalhos, opera, fundamentalmente, em seu caráter comunicativo, de maneira a fornecer um espaço de interpenetração entre arte e mundo, em que o artista utiliza a palavra como elemento de articulação de sua proposta com a realidade social. Além disso, o uso da linguagem enquanto mensagem propositiva ao público atua de modo a “reconstituir o trabalho de arte em um circuito ativo e interativo”<sup>164</sup>.

### 3.5 O par objeto e linguagem.

<sup>161</sup> *Inserções em Circuitos Ideológicos* (1970). In: MEIRELES, Cildo. *Cildo Meireles*. Texto de Ronaldo Brito, Eudoro Augusto Macieira de Souza. Rio de Janeiro: Funarte, 1981. p. 24. (Arte brasileira contemporânea).

<sup>162</sup> BRITO, Ronaldo. *Frequência Imodulada*. In: MEIRELES, 1981. p. 9.

<sup>163</sup> RAMÍREZ, Mari Carmen. *Táticas para viver da adversidade: O conceitualismo na América Latina*. Disponível em: <<http://www.eba.ufrj.br/ppgartesvisuais/revista/e15/MariCarmenRamirez.pdf>. > Acesso em: 27 jul. 2009. p. 192.

<sup>164</sup> CAMNITZER L.; FAVER J.; WEISS R. “Foreword”. In: *GLOBAL CONCEPTUALISM*, 1999, p. 7.

Alberro<sup>165</sup>, em sua análise das práticas conceituais na América Latina, ressalta, como uma de suas características o afastamento da questão da materialidade do objeto artístico para a exploração dos sistemas de informação e a busca de novos meios de circulação e distribuição da arte, elegendo Meireles como um dos modelos marcantes da criação de circuitos alternativos para a aparição do trabalho artístico. Alberro considera ainda, o manifesto de Hélio Oiticica, *Esquema Geral da Nova Objetividade*, trazendo questões relacionadas à arte de cunho conceitual, especialmente, no que se refere ao envolvimento participativo do público em diversas solicitações, dentre elas semânticas, manifestações artísticas coletivas, o envolvimento com questões da esfera político-social e o estímulo às proposições antiartísticas. Alberro aponta, ainda, um profundo impacto das questões presentes no texto de Oiticica nos trabalhos da série *Inserções em Circuitos Ideológicos* que, segundo o autor, ao surgirem num momento de agravamento do tenso clima na esfera política, fizeram o artista fundir arte conceitual com ativismo político.

A ênfase no conceito de circulação e uso da linguagem como comunicadora de ideias relacionadas, como aponta Alberro a “sentimentos anticolonialistas e antiimperialistas”<sup>166</sup>, acabavam por trazer à tona, nesse trabalho, uma espécie de volatilização da obra de arte, que se dissolvia sob a face do discurso impregnado nesses objetos circulantes. Mas é inegável nesse fluxo portador de informação, a ênfase ao objeto. Nas *Inserções...*, mais do que um mero suporte, veículo da palavra que não se pode deter, o artista não deixou de explorar, estrategicamente, o sentido simbólico que as garrafas de Coca-Cola carregavam, reconhecendo nelas um circuito ideológico existente. Nessa dinâmica, Meireles assinala para construção de seu pensamento conceitual que se estabelece no par objeto e linguagem.

Cuidadosamente escolhidos pelo artista são mais do que meros recipientes. Lembramos que esses objetos veiculavam uma ideologia, cujas frases sob a forma de slogans como “Coca-Cola / isto faz um bem” e “Coca-Cola / isto é que é”, presentes nos vasilhames, nas décadas de 1960 e 1970, reforçavam a mensagem do “way of life” americano. A frase “yankees go home”, impressa por Meireles nas

---

<sup>165</sup> ALBERRO Alexander. A media art: conceptualism in Latin America in the 1960s. In: BIRD, 1999, p. 146 e 147.

<sup>166</sup> ALBERRO, In: BIRD, 1999, p. 146 e 147.

garrafas, surge, como ruído no processo propagador dessa ideologia. Desse modo, no procedimento das *Inserções...*, em seu ato de apropriar-se de objetos fabricados e com potencial circulação no meio social, a presença da linguagem visa a atuar neles como um corpo estranho, subvertendo uma mensagem dominante. Mais do que tomar posse de algo comum já existente para classificá-lo como artístico por nomeação e designação, o artista observa nos objetos que apropria sua função num circuito social maior, explorando seus significados e também fazendo dele, um “recipiente” de conteúdo de significados inerentes a um contexto específico. São assim, ao mesmo tempo, meio e mensagem.

A respeito da presença dos objetos nas poéticas conceituais latino-americanas, Ramírez, no texto *Blueprint circuits: conceptual art and politics in Latin America*, aponta que, uma vez transformado e possuidor de um discurso, o objeto se inscreve numa proposição em que opera através dos seguintes mecanismos linguísticos: “[...] mensagem explícita, metáfora e analogia”<sup>167</sup>. A aparição de objetos tomados do cotidiano e sua agregação às palavras pode ser encarada no programa conceitual de Meireles como “elemento integrante de estratégias de significação antidiscursivas mais abrangentes”. Como pontua Ramírez:

[...] a noção de readymade como um “pacote de comunicar idéias” implicava importante questionamento das funções semióticas visuais do objeto a fim de produzir significados relacionados com sua posição estrutural num circuito ou contexto social mais amplo. Através dessa interação dialética com elementos do “real”, os artistas procuravam uma “proximidade participante” com o espectador.<sup>168</sup>

Portanto, em contrapartida, as práticas que se fundavam, meramente, em proposições linguísticas, nas quais a desmaterialização era um dos pontos de partida na busca de uma relação menos fetichizada com a arte, a presença do par objeto e linguagem no percurso conceitual de Meireles se aproxima da observação de Ramírez quanto à existência de um “conceitualismo baseado no objeto”, estratégia artística bastante frequente na produção conceitual latina. A autora defende a ideia de que: “muito cientes da tensão produzida pela disparidade de

<sup>167</sup> (tradução nossa) RAMÍREZ, 1999, p. 555.

<sup>168</sup> RAMÍREZ, Mari Carmen. Tácticas para viver da adversidade: O conceitualismo na América Latina. Disponível em: <<http://www.eba.ufrj.br/ppgartesvisuais/revista/e15/MariCarmenRamirez.pdf>. > Acesso em: 27 jul. 2009. p 188.

objetivos, muitos artistas latino-americanos aceitaram o desafio proposto pela arte desmaterializada, mas em termos próprios e sob sua perspectiva particular.”<sup>169</sup> Como fruto desse processo, aponta para manifestação do que chamou de “re-materialização”, num ambiente em que arte se propõe lutar “contra o sistema político local e contra os circuitos institucionalizados pela hegemonia do mainstream artístico.”<sup>170</sup>

Ainda que nas *Inserções...*, ao tomar esses aos objetos do dia a dia para fazer deles um objeto de arte, o mecanismo da proposta de Meireles superava a fetichização desses objetos quando lançava-os para os perder no ambiente aberto e circular das trocas de mercadorias<sup>171</sup>. Nesse sentido, vendo arte em toda parte, mas em lugar nenhum, inverte os termos da proposta do *readymade* de Duchamp, quando em vez colocar objetos do cotidiano no circuito institucional da arte, mantém esses objetos em seu ambiente de circulação habitual, de maneira a trazer à tona a possibilidade de existência da arte em um circuito que não fosse o da galeria e do museu. Nesses trabalhos, Meireles opera ainda, não somente a apropriação, mas também explora o próprio mecanismo industrial em que os objetos apropriados se encontram, como comentou o artista: “*Inserções em Circuitos Ideológicos* não é o objeto industrial posto no lugar da arte, mas o objeto de arte atuando como objeto industrial.”<sup>172</sup>

Assim, falar de um campo duchampiano no trânsito de Meireles pela arte conceitual, requer ir além de reconhecer suas influências, tornando-se mais adequado perceber as respostas que o artista dá ao embreante da arte focada em conceitos. A maneira como assimila as proposições de Duchamp, no que tange ao privilégio da ideia, o substituir do fazer pela escolha de objetos cotidianos, além da problematização da noção de autoria, surge em sua obra sob um modo que repensa e desdobra as questões abertas pelo artista.

<sup>169</sup> RAMÍREZ, Mari Carmen. Táticas para viver da adversidade: O conceitualismo na América Latina. Disponível em: <<http://www.eba.ufrj.br/ppgartesvisuais/revista/e15/MariCarmenRamirez.pdf>. > Acesso em: 27 jul. 2009. p 180.

<sup>170</sup> Ramírez, Mari Carmen. Re-materialização. In: XXIII Bienal de São Paulo, Universalis. São Paulo: Fundação Bienal, 1996, p. 181. Catálogo de exposição.

<sup>171</sup> Ainda que algumas amostras dos objetos da série quando expostas acabassem tomando característica de um objeto fetichizado, essa esfera aurática não constituía o objetivo do projeto das *Inserções*, que tinham como intuito a premissa da idéia de circulação da obra de arte. Essas amostras apresentavam mais o registro de um processo do que o “objeto” do processo.

<sup>172</sup> Depoimento de Meireles concedido a Felipe Scovino. Rio de Janeiro, 18 de junho de 2007. In: LIMA, 2007, p. 194 e 195.

No rastro do deslocamento e inversão da proposta do *readymade*, Meireles promove uma interação entre sujeito e objeto, não limitada aos espaços específicos institucionalizados, fornecendo uma proposta artística que teria seu desenvolvimento na acessibilidade da massa. Nessa dinâmica criadora que elege o sujeito como participante do trabalho, no estabelecimento do contato entre a obra de arte e a vida, é destinado ao público sair de seu espaço contemplativo para decifrar, interpretar e interferir nos objetos lançados à circulação. A entrada da arte no universo das trocas de mercadorias, pela via da conjugação do par objeto e frases subversivas, fundamentalmente, significa investigar as necessidades que ela atende numa sociedade capturada pela anestesia.

### 3.6 Enunciação do valor.

Problematizar questões do universo artístico torna-se matéria fundamental para muitos trabalhos de cunho conceitual de Meireles. Tal aspecto se inscreve na obra denominada *Árvore do Dinheiro* (1969) [fig. 42]. Nela, exhibe um raciocínio acerca do valor, apontando o valor agregado que a esfera do artístico é capaz de revestir os objetos do cotidiano. Se nas *Inserções...*, a dinâmica de circularidade, faz da proposta do artista um exercício de não fetichização do objeto artístico, em *Árvore do Dinheiro*, o artista discute a questão do fetiche, por excelência<sup>173</sup>.

Construída sob a articulação de objeto e palavra, a obra consiste em um maço de notas de um cruzeiro sobre uma base convencional de escultura. Formando par com o dinheiro, um pequeno texto sob a forma de legenda o acompanha, no qual se lê: "Título: 100 notas de um cruzeiro. Preço: 2 mil cruzeiros." No processo de ver o objeto e ler o texto, uma indagação se instala, visto que Meireles opera uma dissociação entre a aparência e o enunciado. Este indica a constituição do objeto exposto - cem notas de um cruzeiro - e junto a isso mostra seu valor de mercado na arte: dois mil cruzeiros. Nessa operação, multiplica o dinheiro que ali ajunta (que

---

<sup>173</sup> Meireles ainda não havia realizado a série *Inserções em Circuitos ideológicos* quando elaborou a obra *Árvore do Dinheiro*.

seria o valor de cem cruzeiros) a vinte vezes mais, contrariando o que ele vale realmente. Desse modo, explicita a defasagem entre seu valor de uso corrente e seu valor simbólico como objeto de troca, a partir de sua colocação no sistema mercadológico da arte. Como apontou Herkenhoff, na ação “financeiro-artística”, em que há “acumulação, capitalização, juros ou poupança”, o artista aponta para a problemática da arte como “signo-valor de troca”<sup>174</sup>.

É interessante observar que, na prodigiosa multiplicação, Meireles utiliza o par objeto e linguagem para provocar ironia, quando, ao escolher e classificar como artístico o objeto dinheiro estabelece uma valoração daquilo que é entendido, fortemente, como símbolo de valor e que já possuiu um valor corrente firmado num sistema monetário existente. A respeito desse trabalho, comentou o artista:

O ‘x’ do problema era a pergunta sobre o estatuto de valor de uso e valor de troca [...] Buscava interrogar o que as coisas aparentam ser ou como a mesma coisa pode ser duas outras coisas diferentes ao mesmo tempo.<sup>175</sup>

Fundamentalmente, a obra situa-se na questão: Quem dá o valor às coisas? Elas possuem um valor intrínseco, algo que lhes é próprio? O filósofo Wittgenstein conclui que pensamos no dinheiro, a partir do uso que fazemos dele e somente podemos examiná-lo em termos de seu valor, na variedade do contexto em que existe: “Aqui a palavra, aqui a significação. O dinheiro e a vaca que com ele se pode comprar (mas por outro lado o dinheiro e sua utilidade)”<sup>176</sup>. Em sua reflexão sobre a linguagem, aponta que a problemática do significado linguístico pode ser comparado ao valor monetário, visto que, como este, o significado da linguagem só aparece em suas funções práticas, em sua aplicação cotidiana, em seus usos. Tal pensamento se contrapõe à compreensão de uma linguagem essencialista, fundamentada sobre unidades metafísicas.

O trabalho *Árvore do Dinheiro* parece estar em sintonia com o pensamento de Wittgenstein, quando ao oferecer uma discussão sobre os critérios que incidem sobre o objeto de arte, o artista indaga sobre os limites de sua significação. Meireles

<sup>174</sup> HERKENHOFF, Paulo. Por que Cildo? Duchamp e Cildo e Duchamp. In: BOUSSO, Vitória Daniela. INSTITUTO CULTURAL ITAÚ. *Por que Duchamp: leituras duchampianas por artistas e críticos brasileiros*. São Paulo: Itaú Cultural: Paço das Artes, 1999. (Itaú Cultural). p. 70.

<sup>175</sup> CILDO, 2001, p. 52.

<sup>176</sup> WITTGENSTEIN, 1996, p. 66.

acaba indicando, através da apropriação de um elemento paradigmático de valor que, como a moeda financeira, o sentido das coisas não é determinado pelas investigações de um minucioso exame de suas características, como se houvesse um valor em si, mas se estabelece como algo que é construído pelos sujeitos, num jogo de relações.

É no rastro de *Árvore do Dinheiro* que os trabalhos *Zero Cruzeiro* (1974 – 1978) [fig. 43 e 44] e *Zero Dollar* (1974 – 1984) [fig. 45 e 46] são elaborados. Em *Zero Cruzeiro*, o artista realizou uma fabricação seriada de um falso capital, de aspecto gráfico bem próximo às notas de dez cruzeiros<sup>177</sup>. No layout das cédulas, colocou a frase “zero cruzeiro”, que destituía qualquer referência valorativa ao objeto. Com isso, Meireles provocava desvios à autenticidade do dinheiro corrente, criando um dinheiro que nada valia. Ainda trazia nas falsas notas, a figura de um índio Kraô e de um doente mental, no lugar comumente ocupado nas cédulas pelas imagens dos heróis oficiais - figuras de poderio e riqueza.

Embora todo o discurso da ausência de valor que *Zero Cruzeiro* explicita nas notas a presença da assinatura do artista nelas nos faz retornar à questão do valor agregado que o campo da arte fornece aos objetos comuns. Portanto, ao se apropriar do modelo de um objeto manufaturado para lhe conceder coeficiente artístico, debruça-se, novamente, sobre a diferença entre o valor simbólico-artístico e o valor corrente das coisas. É impossível não lembrar da operação de Duchamp, quando oferece a seu dentista um desenho de um cheque no valor de US\$ 115,00 como pagamento. Nessa transação, Duchamp cria um espaço de incerteza, ao colocar a questão: isto é cheque ou obra de arte? Ao aceitar tal pagamento, Dr. Tzanck atesta toda dinâmica valorativa inerente ao campo da arte, causada pelo simples efeito da assinatura do artista no objeto.

No trabalho *Zero Dollar*<sup>178</sup>, Meireles toma como modelo uma nota de cinco dólares e seguindo o mesmo esquema de *Zero Cruzeiro*, opera substituições, de maneira que,

---

<sup>177</sup> Meireles produzia as notas, utilizando-se da técnica do off-set. O artista também fez uma versão desse trabalho em moeda, que denominou de *Zero centavo* (1974-1978) [fig.47].

<sup>178</sup> Para a realização desse trabalho, o artista recorreu ao gravador João Bosco Renaud, que desenhou a figura do Tio Sam. *Zero Dollar* foi lançado em 1984, durante a V Bienal de Sidney, Austrália.

no espaço gráfico da cédula, o número zero e a frase “zero dollar” se inscrevem, juntamente com a figura do *Tio Sam*, que ocupa o medalhão central. Nessa espécie de versão internacional de *Zero Cruzeiro*, mais uma vez, o que importa é o jogo de relações, quando o dinheiro do artista satiriza o poderio das instâncias dominadoras do imperialismo americano.

Em outro trabalho da série, chamado *Zero Cent* (1984) [fig. 48], parte do modelo de uma moeda de um centavo de dólar. Numa face da moeda, grava seu valor: “zero cent” e, do outro lado, grava o desenho de uma garrafa de Coca-Cola, que surge na moeda sob a palavra “*Liberty*” (liberdade). Seguindo os passos de *Inserções em Circuitos Ideológicos*, objeto e palavra mais uma vez funcionam como “um pacote para comunicar idéias” envolvidos num perfil contestatório. Mas, observamos nessa operação que o discurso do artista acaba fornecendo um espaço para a ambiguidade, pois, ao mesmo tempo que a palavra “*Liberty*” funciona como mensagem, que contraria o *American way of life*, pode também comunicar e evocar o discurso de “liberdade”, que prega essa própria ideologia.

Retornando ao trabalho *Zero Cruzeiro*, é interessante observar nas cédulas a imagem fotográfica de um louco, que se esconde num canto [fig. 44]. Outra vez, o artista parece reelaborar esse lugar, que nesse trabalho, não possui sentido imaginário, provocador de desvios no espaço doméstico convencional e muito menos tem uma dimensão física-espacial como é vista no trabalho *Espaços Virtuais: Cantos*, mas apresenta-se como marca que traz o sentido do isolamento e da exclusão.

Evocar a nulidade desses indivíduos situados à margem do sistema social, constitui-se como um dos principais termos desse trabalho. É através do jogo entre linguagem e imagem, que toda a problemática se impõe, quando, na inscrição “zero cruzeiro”, Meireles impulsiona uma dinâmica referencial entre texto e figura, gerando um sentido no qual é explicitada a redução a “zero” desses indivíduos marginalizados. Se, em *Árvore do Dinheiro*, o intuito era questionar a “acumulação, capitalização, juros ou poupança” dentro do contexto específico da arte, em *Zero Cruzeiro*, o artista opera na contra mão, utilizando o dinheiro sob um gesto redutor e que promove um cruzamento da arte com problemáticas sociais.

Ao utilizar-se da linguagem nesses trabalhos, o artista estabelece que a imagem já não se coloca como condutor único de sentido, mas é alimentada pelas possibilidades que as palavras podem dar. Elas funcionam como indicadora de ideias e, no gesto de ver e ler, o espectador é capturado. Mas nessa dinâmica, o resultado não é uma ação autorreferente, como em *Uma e três cadeiras* de Kosuth, em que imagem, palavra e objeto aparecem como sinônimos para mostrar a circularidade entre eles. Para Meireles, a presença de um exercício de leitura numa obra conceitual não exclui a semântica das palavras, ao contrário, é esse justamente, o ponto explorado pelo artista, que empregava a linguagem como reafirmadora ou desdobradora de uma mensagem aparente.

Ao debruçar-se sobre a questão do “outro” que, frequentemente, permeia sua poética, Meireles faz da vida sua matéria-prima e aponta para uma forte incorporação do referente humano numa dinâmica conceitual. Nesse sentido o artista, ao se apropriar da imagem de um louco e de um índio, parece querer dar voz a essas minorias, inscrevendo seu trabalho como discurso comunicador de diferenças, do jogo de forças e poderes que geram disparidades no corpo social. E ainda, em seu ato de capturar o que há no mundo, como o dinheiro e a moeda, explora seus significados aparentes ou dá-lhes outros, como afirma Herkenhoff, o artista “reconhece que a moeda, enquanto representação icônica, itinerante de um país, torna-se parte de um jogo hegemônico de territorialização”<sup>179</sup>.

A ideia em torno das relações de conflito entre o opressor e o oprimido também é explorada no trabalho *Sal sem carne* (1975) [fig. 49]<sup>180</sup>. Essa instalação reúne dezenas de monóculos com fotografias de índios Kraós e de habitantes da cidade de Trindade, Centro-Oeste do Brasil, região marcada por massacres indígenas movidos por interesses fundiários. Junto aos monóculos, o artista expõe um *Lp*, de oito canais de áudio, que reúnem registros sonoros para serem transmitidos ao público visitante. Quatro dos canais trazem registros da cultura indígena e os outros quatro

---

<sup>179</sup> HERKENHOFF, Paulo. Um gueto labiríntico: a obra de Cildo Meireles. In: CAMERON, 2000, p. 44.

<sup>180</sup> Esse trabalho foi elaborado logo após o retorno de Cildo Meireles de sua estadia em Nova Iorque. A instalação *Sal sem carne* foi exposta na mostra “Blindhotland/Gueto”, na Galeria Luiz Buarque de Hollanda e Paulo Bittencourt, no Rio de Janeiro em 1975. Para maiores informações ver CILDO, 2001. p. 66.

são ligados à cultura ocidental. A respeito do disco *Sal sem Carne*, descreve o artista:

Um dos canais dedicados à cultura branca tem como base a o rádio-relógio, o tempo. Outro é parte da missa da procissão. Tem também depoimentos de romeiros miseráveis, que não eram brancos nem índios. A eles eu fazia duas perguntas: Você é um índio? Você sabe o que é um índio? Eles respondiam que o índio comia carne sem sal. Essa resposta aparecia como grande diferenciador.<sup>181</sup>

Nesse trabalho, impõe um contraste entre o oprimido (índios) e o opressor (cultura ocidental) sob a via do cruzamento visual e sonoro, no qual ressalta a posição antagônica desses campos sociais. Em sua análise de *Sal sem Carne*, Moacir dos Anjos percebe, nesse encontro, a revelação de uma cultura híbrida, resultado da aproximação de mundos desiguais, que formam um outro, de tensa negociação e convívio entre diferenças inconciliáveis do opressor e do oprimido<sup>182</sup>. Na solução que cria em *Sal sem Carne*, Meireles promove um desafio de interação do público com contrassensos e colapsos de uma ordem vigente, a fim de promover um espaço de consciência e ruptura do isolamento desses guetos.

A formação familiar de Meireles parece ter sido relevante à inclinação de sua arte para questões de cunho indígena. Criado em uma família de sertanistas, atribui-se a seu pai, Cildo Furtado Soares de Meireles, ter sido autor de um dos primeiros processos judiciais no Brasil contra assassinatos de uma comunidade de índios. Francisco Meireles e Apoená Meireles, tio e primo do artista também defenderam posições radicais, nos anos de 1960, acerca da questão dos direitos dos indígenas à terra. Sua infância foi marcada pelo contato com índios e por vivências em várias cidades, o que proporcionou a Meireles um contato com diferentes realidades. As imagens presentes no trabalho *Zero Cruzeiro* e na instalação *Sal sem Carne*, assim como parte das gravações de áudio, foram realizadas pelo artista durante sua viagem a Goiânia, em 1974. Sua intenção era a de entrevistar índios da tribo Kraôs, sobreviventes do massacre realizado por Raimundo Soares, a mando de fazendeiros. Tal episódio foi investigado na época, pelo pai do artista, que era

---

<sup>181</sup> CILDO, 2001, p. 66. O título que nomeia o trabalho *Sal sem Carne*, é um trocadilho com essa resposta.

<sup>182</sup> BABEL, 2006, p. 19.

empregado do Serviço de Proteção aos Índios, resultando no primeiro caso de condenação por assassinato de indígenas no Brasil.

Além desses fatores que envolveram a poética do artista em questões relacionadas ao índio, lembramos que havia, na década de 1970, uma discussão em torno do indígena, que ganhava espaço nos meios de comunicação, se estendendo também como temática para o meio artístico da época. Nesse período, o governo militar reuniu esforços para a construção da Transamazônica e o incentivo a ocupação de áreas na floresta tornou-se crescente. Tal movimento trouxe, à tona, a questão da demarcação de terras ocupadas por índios, frequentemente, realizada sob a forma de invasões e massacres, o que gerava protestos indignados contra esta situação. Essa questão tornou-se assunto reportado pela mídia e junto a isso, configurava-se um imaginário do indígena como remanescente raro de uma brasilidade e como sinônimo de pureza quase perdida, amplamente disseminada na cultura popular.

No circuito artístico brasileiro, por exemplo, surgiam trabalhos como *História do Brasil ilustrada em capítulos* (1975), de Anna Bella Geiger, que traziam a discussão em torno da figura do indígena. Mas este não era tratado sobre um modo de celebração que o enobrecesse como um retrato estereotipado do país, mas exibia sua real situação: “figuras perecíveis, rompidas, descontextualizadas e decalcadas em espaços impróprios.”<sup>183</sup>

Em termos gerais, em *Sal sem carne*, está implícita a temática do gueto. Lembramos que Meireles desenvolve este tema em vários de seus trabalhos e sob diversas soluções. Percebendo nele uma dinâmica singular, o artista pensa o gueto em sua poética sob a analogia de um “princípio de condensação”<sup>184</sup>, em cuja pressão “[...] sempre há possibilidade de explosão”. Nesse território de iminente perigo é que o “[...] desesperado esforço de se organizar [...] mantém a vida.” E ainda, a própria pressão que sofrem os indivíduos segregados gera energia necessária para a formação de um território fértil, denso de trocas, circulação e potencialização de informações.

---

<sup>183</sup> JAREMTCHUK, 2007, p. 99.

<sup>184</sup> CILDO, 2001, p. 66.

Observamos que na capa do *Lp Sal sem Carne*, em meio às imagens ali compostas, novamente, está a imagem do louco escondido num canto. Nessa instalação, ambos, o índio e o louco figuram o gueto, espaço de segregação, exclusão, um canto social. Assim, mais uma vez, no exercício de uma prática imersa numa dinâmica conceitual, estaria o artista reinventando o espaço do canto? Nesse território de exclusão, que o canto aparece evocado e reinventado, afinal, não seria o gueto um canto do mundo?

Podemos pensar também que, a ideia do gueto, é tomada pelo artista como representação de espaço social. Isso seria o resultado de sua compreensão do espaço, que se torna cada vez mais expandida em sua poética. Meireles parece apreender o espaço não apenas como algo físico, mas como território fluído do desenrolar da vida, em suas arenas psicológicas, culturais, políticas e sociais.

### 3.7 O objeto conceitual e a experiência com os sentidos.

É possível pensar a arte conceitual para além de uma experiência puramente cognitiva? É interessante notar que, em *Sal sem Carne*, o artista privilegia a ideia e o conceito, mas sob um modo que também aciona uma experiência com os sentidos. Lembramos que neste trabalho, o emprego da linguagem não surge sob a forma escrita, mas se inscreve enquanto elemento oral. Num esquema que sobrepõe sons e imagens, o artista proporciona uma experiência sinestésica que sequestra o público, numa espécie de deslocamento temporal que, por um instante, o retira de sua realidade, para inscrevê-lo em outra, na qual reconhece as diferenças.

A presença concomitante do apelo visual, auditivo e intelectual denota a construção de uma “abordagem cognitiva/perceptiva” no percurso conceitual de Meireles. Em tal procedimento, o artista parece se apoiar na herança da “síntese entre relações sensoriais e mentais”<sup>185</sup> ou nas proposições artísticas difundidas pela *Nova Objetividade*, acerca de uma participação ativa do público na obra de arte, sob um

---

<sup>185</sup> GULLAR, Ferreira. “Teoria do Não-Objeto”. *Jornal do Brasil*, 21 de novembro/20 de dezembro, 1960.

exercício simultâneo sensorial e semântico, em que razão e sentidos se estimulam, formando um espaço único de interação.

Ademais, lembramos que muitos de seus trabalhos, encarados como de cunho conceitual, nasceram de sua breve participação na Unidade Experimental do MAM, onde sua prática artística encontrava território livre para a experiência com os sentidos, explorando o tato, o olfato, o gosto, a audição, a visão como formas de linguagem<sup>186</sup>. No entanto, constatamos também nesse tipo de abordagem, uma tentativa de se desviar do que o próprio artista declarou como problemática do desprezo à experiência sensorial de muitos trabalhos inscritos sobre o termo conceitual:

O problema em relação à chamada arte conceitual é sua aspiração à ausência sensorial. Para mim, essa assepsia extrema e dolorosa acaba por cegar de vez. Seria como uma espécie de sanduíche de areia ou sanduíche de algodão: possui um alto grau de desolação.<sup>187</sup>

Para Ramírez, a junção da experiência inteligível à sensorial foi uma “tática” utilizada por muitos trabalhos da produção conceitual brasileira cuja raiz estaria nas abordagens corpóreas sensitivas das poéticas neoconcretas. Porém, como ela mesma afirma, a manipulação dos sentidos agregada à “arte a serviço da mente” funcionava como estratégia não limitada a aspectos apenas subjetivos, mas quando aplicada, seja em nível individual seja atingindo a sociedade em seu todo, visava a mostrar e a contestar atitudes conformistas:

Uma abordagem desse tipo pressupõe que os sentidos humanos são órgãos sociais através dos quais o indivíduo apreende o mundo e com ele se relaciona. A proposta conceitual procura, pois, transformar o modo como “participante/receptor” reage às situações específicas que recriam nosso lugar na estrutura social e política.<sup>188</sup>

Mas é interessante observar que alguns trabalhos conceituais de Meireles surgidos também sob a face da experiência “cognitiva/perceptiva”, não buscam atuar sob o

---

<sup>186</sup> MORAIS, 1995 apud ANDRADE, 2007 p.103.

<sup>187</sup> CILDO, 2001, p. 21.

<sup>188</sup> RAMÍREZ, Mari Carmen. Tácticas para viver da adversidade: O conceitualismo na América Latina. Disponível em: <<http://www.eba.ufrj.br/ppgartesvisuais/revista/e15/MariCarmenRamirez.pdf>>. Acesso em: 27 jul 2009. p. 188.

compromisso com o “real”. Diferentemente de *Sal sem Carne*, o trabalho *Para ser curvada com os olhos* (1970) [fig.50], por exemplo, foge ao perfil ideológico.

Atuando enquanto proposta ao espectador, Meireles dá ao público em *Para ser curvada com os olhos*, uma tarefa impossível: curvar com os olhos uma barra de ferro. Tal solicitação acontece através da frase inscrita na parte externa de um estojo de madeira, cujo enunciado é o mesmo do título do trabalho. Após ler a enigmática frase “Para ser curvada com os olhos”, ao abrir a caixa, o espectador tem diante de si duas barras de ferro (uma curva e outra reta), com a seguinte legenda: “Duas barras de ferro iguais e curvas”.

Nesse trabalho, o artista aborda o sentido da visão em sua potência virtual para realizar algo, mas junto a isso, não opera sua dissociação de uma experiência inteligível, afinal, como curvar uma barra com os olhos? Na incerteza que se impõe, o artista rejeita a ideia que separa um estado da visão pura do processo cognitivo. A dicotomia cartesiana do ver e pensar, em que a recepção de dados sensíveis e a interpretação ocorrem como operações separáveis, é aqui substituída pela interdependência entre percepção visual e raciocínio interpretativo.

Observamos que, em *Para ser curvada com os olhos*, na relação entre palavra e visualidade, uma contradição se impõe, pois a legenda que se inscreve sob os objetos não corresponde ao que anuncia. Tal aspecto lembra, em primeiro momento, a operação de René Magritte na pintura *La trahison des images* que, ao justapor no espaço pictórico texto e imagem, atua num modo de dissociação entre figura e discurso, rompendo qualquer relação de subordinação entre eles. Como observa Michel Foucault o artista, ao escrever sobre a imagem de um cachimbo a frase “Isto não é um cachimbo”, traz um discurso que assume seu poder “ambíguo de “negar e desdobrar”<sup>189</sup>.

A reflexão de Foucault pressupõe que Magritte concebeu tanto *La trahison des images* quanto a obra *Les deux mystères*<sup>190</sup>, a partir de uma separação de seus elementos que se encontravam, simultaneamente, presentes e visíveis num lugar

---

<sup>189</sup> FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1988. p. 49.

<sup>190</sup> Ibid., p. 11.

comum à imagem e ao texto, à semelhança e à afirmação, na confusão de um caligrama prévio. No caligrama, palavras e figura se completam para dizer algo, com as linhas composicionais, conformando-se a partir do que é descrito textualmente. O caligrama prende as coisas na justaposição de uma dupla grafia, aproximando o texto e a figura, de modo a apagar qualquer fronteira entre o dizer e o figurar, entre o articular e o reproduzir, entre o significar e o imitar, entre o ler e o olhar.

Desfeito o caligrama, seu rastro é apenas o espaço vazio, o discurso cai ao seu peso e adquire forma visível de desenhos de letras, a figura paira flutuante acima deste. Perde-se, então, a superfície que lhes serve de espaço comum. O texto toma forma de legenda, volta-se ao seu lugar natural e serve de suporte para a imagem, retorna à sua velha função de nomear, explicar e até mesmo decompor. Como mostra Foucault, ao desconstruir a hibridação do caligrama, Magritte cuidou para que as palavras conservassem sua derivação linear e seu estado de coisa desenhada. Logo, quando se lê em letras desenhadas que representam uma escrita “Isto não é um cachimbo” lê-se: “tome-me por aquilo que manifestadamente sou: letras colocadas umas ao lado das outras, com essa disposição e essa forma que facilitam a leitura [...] não sou nada além das palavras que você está lendo.”<sup>191</sup> Nessa operação de Magritte, evidencia-se a perda do lugar comum à imagem e à linguagem, que se fecha sobre si mesma, adquire estatuto de objeto e não mais opera por nomeação e, sim por significação:

[...] desaparece essa camada uniforme onde se entrecruzavam indefinidamente o visto e o lido, o visível e o enunciável. As coisas e as palavras vão separar-se. O olho será destinado a ver e somente ver; o ouvido somente a ouvir. O discurso terá realmente por tarefa dizer o que é, mas não será nada mais que o que ele diz.<sup>192</sup>

Num primeiro olhar, Meireles parece compor *Para ser curvada para os olhos* numa espécie de não redução do que se lê no que se vê, quando o enunciado desmente o que os olhos enxergam. Contudo, interessa ao artista igualar coisa e nome, sugerindo uma espécie de exercício de fé no olhar, fazendo-nos entrar, por um instante, numa atmosfera de um possível milagre dos sentidos.

<sup>191</sup> FOUCAULT, 1988. p. 28.

<sup>192</sup> FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1987. p. 59.

Assim, na insolúvel proposta de curvar uma barra de ferro com os olhos, o artista joga com a ideia da força da visão, como se ela fosse capaz de produzir energia necessária para atuar, modificando a barra inerte. Segundo ele, esse trabalho funcionaria como um objeto para ser exposto em todas as exposições que o artista fosse convidado a participar. Seu intuito era colocá-lo em contato com o maior número de pessoas, abordando a capacidade de atuação de uma espécie de energia visual na barra de ferro, que sobre o excesso de olhares acabaria, hipoteticamente, sendo curvada <sup>193</sup>.

Com isso parece contrariar os limites da racionalidade e, em tal gesto de combate à lógica, lembramos da obra *3 stoppages étalon* (1913-1914) de Marcel Duchamp. Nesse trabalho, após elevar à altura de um metro os fios de um metro de comprimento, o artista deixou-os cair, aleatoriamente, sobre um plano horizontal. A partir dos formatos dos fios adquiridos com a queda, construiu réguas de medida. Nessa operação, toma algo considerado fixo e padrão, para inverter seus termos e torná-lo, infinitamente, variável nas diversas formas que os fios assumiam ao serem lançados ao chão. Confronta assim, com o mundo da criação artística, o exercício lógico da razão. Desconstrói a constância da unidade de medida e dá ao acaso o papel de reconstruí-la, denotando a possibilidade de gerar novos padrões de medida, por meio de uma outra racionalidade, existente pela via da arte. Nela normas convencionais não se aplicam e se operam desvios na lógica, abrem-se espaços para a ambiguidade e para a mutabilidade, configura-se um território livre de possibilidades.

Inquirir a lógica também se insere em *Espelho Cego*. E se *Para ser Curvada com os olhos* Meireles se concentra num potencial força do olhar, no trabalho *Espelho Cego* (1970) [fig. 51] o artista aborda o sentido do tato. A obra trata-se de um espelho cujo vidro é substituído por uma massa de calafate, uma espécie de borracha mole. Contrariando toda a objetividade visual que se tem diante do reflexo de uma imagem num espelho comum, *Espelho Cego* sugere ao público a construção de uma imagem pela experiência tátil (por meio de impressões gestuais na materialidade moldável da

---

<sup>193</sup> Entrevista concedida à autora. Rio de Janeiro, 26 nov. 2008.

superfície). A obra também se revela transitória, como num espelho real que não pode deter as imagens refletidas, pois a cada novo contato das mãos com a obra, uma outra imagem ali se forma.

Na moldura da peça o artista aplica, em alto relevo, o título da obra - *Blind Glass* - e sua assinatura, que aparecem sob a forma de inscrição invertida. Lembramos que em vários de seus trabalhos, o título se articula à obra como forte signo denominador, dando voz ao significado que ela carrega, em muitos casos, torna-se fundamental na construção do trabalho. Em outros, é explorado em seu caráter dúbio, o que permite desdobramentos semânticos. Mas é interessante observar que, em *Espelho Cego*, utiliza o título como matéria constitutiva do objeto. Como numa escrita braile, as palavras que intitulam o trabalho se inscrevem para serem “lidas” com as mãos, o que faz delas integrante da experiência tátil que o artista sugere.

Em *Espelho Cego* opera mais uma vez uma desconstrução daquilo que nos é dado. Encarando o que é visível como inseparável da experiência sensorial tátil do corpo, na manipulação do *Espelho...* uma imagem carnal se inscreve, e assim literalmente, contrapondo a ideia de se “ver com olhos”, à sedutora sensação de se “ver com as mãos”, instaura-se livremente.

## 4. ARTIMANHAS DO PAR OBJETO E LINGUAGEM.

### 4.1 *Objetos semânticos.*

No ano de 1992, Meireles escreveu o pequeno texto abaixo:

Do + e do – leve (do mais e do menos leve)  
 Se trata na realidade de apontar a incompatibilidade, inclusive a quase exclusão, entre texto e objeto de arte.  
 Um é baseado no resíduo, produto final de acumulação do que foi.  
 Necessidade do abstrato em materializar-se.  
 Peso como soma de levezas: longa e contínua decantação.  
 O outro agencia e aglutina o que nunca foi. Procura nele o sentido. Extrai do disperso imponente o abstrato. Transforma essa massa pesada mais leve do que o ar: evaporação permanente e espontânea.(Cildo Meireles 1992)<sup>194</sup>

Na tentativa de analisar a relação entre texto e obra de arte, Meireles vê neles diferentes trajetórias: o percurso da arte é da ideia para a objetividade da matéria. Produto decantado do que foi pensamento abstrato. O texto, corre pela via contrária, é dado imaterial que surge da evaporação dessa “massa pesada” que é o objeto. Em sua volatilidade, torna-se difuso, passível de dispersão e escape. Tomando esse sentido, que Meireles parece empregar a linguagem em alguns de seus trabalhos, como veremos a seguir.

Em meio a sua trajetória conceitual “ideológica”, elabora no ano de 1970, o trabalho *Dados* [fig.52], que deu origem à série *Objetos Semânticos*. Sem usar o texto como comunicador de mensagens subversivas ao sistema da arte e da esfera político-social, essa série, desenvolvida na década de 1980, constitui-se de trabalhos

---

<sup>194</sup> “De lo + y de lo – leve

Se trata en realidad de apuntar la incompatibilidad, incluso la casi exclusión, entre texto y objeto de arte.

El uno se funda en el residuo, producto final de acumulación de lo sido. Necesidad de lo abstracto en materializarse.

Peso como suma de levedades: larga y continua decantación.

El otro agencia y aglutina lo que nunca fue.

Busca en él el sentido. Extrae de lo disperso imponente lo abstracto. Transforma esa masa pesada más leve que el aire: evaporación permanente y espontánea. CM 1992”. (tradução nossa). In: CILDO Meireles. Espanha: Ivam Center del Carme, 2000. Catálogo de exposição. (Tradução nossa).

conceituais construídos sobre o par objeto e linguagem, em que o artista se concentra numa investigação da passagem entre as palavras e a materialidade dos objetos. Nesses trabalhos, convida-nos a rever as coisas do cotidiano e junto a isso, empreende uma exploração de variedades semânticas das palavras da língua portuguesa, que nomeiam esses objetos.

Num primeiro olhar, a dinâmica de *Dados* lembra as obras *Relógio (um e cinco)* (1965) e *Uma e três cadeiras* (1966), de Joseph Kosuth. Ao contrário de um entrecruzamento direto e instantâneo entre imagem, objeto e definição, num modo de ajuste e adequação entre eles, no trabalho de Meireles, na relação entre palavra e matéria concreta, no movimento entre um pólo e outro, o artista nota um espaço difuso em que se cria um espaço possível dos significados se desenvolverem em outras direções.

A obra *Dados* (1970) consiste em um estojo de veludo preto, no qual uma pequena placa, com a seguinte inscrição, indica:

Dados:

1. Dado
2. Título

Quando o estojo é aberto, encontramos o objeto *dado*, junto a outra placa, com a palavra: “Dado”. Numa espécie de jogo redundante, o artista busca estabelecer a passagem direta da palavra para o que ela denomina. Porém, uma artimanha se inscreve, pois enquanto não se abre o estojo, no instante de passagem, na zona difusa entre o que se lê e o que virá, que variedades semânticas são possíveis. Perguntas surgem: o que significam essas palavras e a que elas correspondem? E, é nesse espaço de possibilidades que o artista explora a dupla acepção da palavra “dado”, que tanto pode ser compreendida como objeto dos jogos lúdicos ou como termo indicativo de informação.

Em *Dados*, o artista parece mostrar que as palavras são, como observou Cauquelin: “signos impalpáveis, pouco pesados, que a cadeia de comunicação pode fazer

circular dentro dessa leveza”<sup>195</sup>. Na dinâmica da exploração semântica, vista nesse trabalho, o artista dá sinal de que a significação das palavras pode ser múltipla e variada de acordo com suas aplicações, com seus usos, como afirma Wittgenstein:

E o essencial, pois, é ver que, ao ouvir a palavra, o mesmo pode pairar em nosso espírito e que sua aplicação, no entanto, pode ser outra. E tem, então, a mesma significação em ambas às vezes? Creio que o negaríamos.<sup>196</sup>

Em seus estudos, Wittgenstein centra-se não em descobrir uma espécie de essência da linguagem, mas procura atentar para seu funcionamento. Lembramos que suas colocações se tornaram referência para muitos artistas conceituais, que se desviaram da questão da “morfologia” da arte para a questão de sua função<sup>197</sup>. O resultado foi a afirmação do campo artístico como via elástica e passível de várias entradas, em que a arte pensa sobre si e faz da ideia sua primazia.

O que Wittgenstein chama de linguagem é, na verdade, um conjunto de “jogos de linguagem”. A esse respeito, segundo Hans Glock, esse termo tem como função principal fazer uma analogia entre o sistema da língua e dos jogos:

[...] Aprendemos o significado das palavras aprendendo a utilizá-las, da mesma forma que aprendemos a jogar xadrez, não pela associação de peças a objetos, mas sim pelo aprendizado dos movimentos possíveis para tais peças [...] Uma proposição constitui um lance ou uma operação no jogo da linguagem; seria destituída de significado na ausência do sistema de que faz parte. Seu sentido é o papel que desempenha na atividade lingüística em curso [...] Assim como no caso dos jogos, os lances possíveis dependem da situação (posição no tabuleiro), e, para cada lance, certas reações serão inteligíveis, ao passo que outras serão rejeitadas.<sup>198</sup>

Com os jogos de linguagem, Wittgenstein, fundamentalmente, se volta para o sistema da língua e seu uso. Para o autor Fernando Gerheim, em *Investigações Filosóficas*, o filósofo “trata do “uso real” da linguagem, que ganha autonomia em relação aos “fatos”, passando de “forma lógica” à “forma de vida”, e acaba por “lançar luz sobre as relações de nossa linguagem, segundo a lógica da

<sup>195</sup> CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins, 2005. p. 102.

<sup>196</sup> WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1996, p. 71.

<sup>197</sup> KOSUTH, Joseph. Arte depois da Filosofia. In: COTRIM, 2006, p. 217.

<sup>198</sup> GLOCK, P. M. S. *Dicionário Wittgenstein*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p. 225 e 226.

dispersão.”<sup>199</sup> Wittgenstein postula a ideia de que “o significado é o uso”, atentando que ele seria indissociável de sua dimensão pública, de modo que, a partir do uso das palavras, que poderíamos compreender seu significado. Nesse sentido, “os usuários da língua não a inventam; eles a transformam ou mudam de lugar seus elementos.”<sup>200</sup>

Realizar estratégias de oposição entre alguns de seus trabalhos se coloca como traço da poética de Meireles, e isso pode ser visto na obra intitulada *Resposta* (1974) [fig. 53], que também faz parte da série *Objetos Semânticos*. As semelhanças físicas com *Dados* são aparentes, visto que em *Resposta*, Meireles toma um estojo, tipo porta-joia, e numa pequena placa situada em sua parte externa, grava a palavra: “Resposta”. Ao abrir o estojo, uma outra placa comunica: “Não está aqui o que você procura.”

Ao contrário de *Dados*, esse objeto “guarda” uma ausência, falta ou falha de algo. Uma fenda no percurso que promove, nesse hiato, um tropeço, fazendo do encontro instantâneo entre o que se quer lê e o que se espera, irrealizável. Talvez a frase “Não está aqui o que você procura”, “responda” de maneira a afirmar que a poética do artista se estabelece sob o alicerce de um constante desconcerto, em que o que é “dado” deve sempre ser tomado como suspeito. O desafio é interagir com a obra intelectualmente, fugir do “olhar inocente” para se inscrever num espaço perturbador, de não coincidências.

Seguindo essa tendência, no início da década de 1980, no rastro percorrido pelo jogo da passagem da palavra para o objeto visto em *Dados*, o artista empreende uma investigação semântica das palavras da língua portuguesa, explorando sua relação com o mundo objetual. Debruçando-se sobre as artimanhas semânticas possíveis em nossa língua, o artista cria o *Objeto Semântico* intitulado *Porta-bandeira* (1981) [fig. 54]. A obra consiste em um mastro, oco em seu interior, que se encontra fixado à parede. De dois pequenos orifícios do mastro saem pontinhas de um tecido, localizado no interior do mesmo. Nesse trabalho, Meireles percebe o

<sup>199</sup> GERHEIN, Fernando. *Linguagens inventadas: palavra imagem objeto: formas de contágio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (Arte +) p. 58 e 59.

<sup>200</sup> CAUQUELIN, 2005, p. 102.

sentido ambíguo da palavra “porta-bandeira”, vendo nela um espaço de dispersão, possível ao desmonte de seu sentido corriqueiro. Aplica-a, assim, em sua literalidade e inverte a função usual do objeto que, de suporte de um estandarte torna-se um mastro que porta (contém) uma bandeira<sup>201</sup>. Meireles lhe dá um novo uso, que acaba por lhe atribuir um outro sentido. Altera a ordem corrente das coisas e oferece algo que a razão considera contradição.

No percurso conceitual do artista, observamos que, em muitos trabalhos o título atua como elemento agregador, somando-se aos objetos e às imagens. Apontando paradoxos, provocando ironias e contrassensos, o título é muitas vezes aquele que indicará os caminhos para o sentido conceitual do trabalho e torna-se elemento enigma, palavra-chave, potencializador de novas de construções: o cruzeiro é *Zero*, o espelho é *Cego*, o gueto é *Sal sem Carne*.

A importância do título em seus trabalhos nos faz lembrar as operações nominativas de Duchamp, a que ele recorre a ele em muitos casos, sob o modo de espirituosos trocadilhos, como na legenda “LHOOQ” que intitula a imagem da Mona Lisa e da qual se apropria. Elemento dessacralizador do objeto estético, o título para Duchamp é também o que atribui significados ou destrói os instituídos, fazendo com que o sentido habitual das coisas, tenda a se obscurecer: “O mictório é fonte, o porta-casaco colocado no chão é alçapão.”<sup>202</sup>. Como em Duchamp, constatamos em Meireles que, o título não designa apenas uma realidade, ele a reinventa. Nos *Objetos Semânticos*, o título e a legenda funcionam como algo atrelado aos objetos, não sendo aquilo que simplesmente nomeia, mas torna-se parte constitutiva dos desdobramentos semânticos que esses trabalhos propõem, sendo parte necessária para o existir da obra<sup>203</sup>.

---

<sup>201</sup> Seguindo o mesmo pensamento de *Porta-bandeira*, o artista ainda criou o trabalho *Porta-porta* (um estojo para carregar uma porta), mas que não chegou a ser desenvolvido.

<sup>202</sup> CAUQUELIN, 2005, p. 101.

<sup>203</sup> Algumas fontes trazem como pertencentes à série dos *Objetos Semânticos* os trabalhos apresentados na exposição *Obscura Luz*, realizada na Galeria Saramenha, no Rio de Janeiro e na Galeria Luisa Strina em São Paulo, nos meses de setembro e outubro de 1983, sendo eles: *Obscura Luz*, *Desaparecimentos*, *Parla*, *Inmensa*, *Porta-bandeira* e *Percevejo/Cerveja/Serpente*. Em depoimento concedido à autora em novembro de 2008, Meireles esclarece que a série *Objetos Semânticos* nasceu da obra *Dados*, são trabalhos que possuem como característica inerente seu atrelamento à palavra, aos títulos que os nomeiam, sendo eles: *Dados*, *Resposta*, *Porta-bandeira* e *Percevejo/Cerveja/Serpente*. Segundo o artista, os outros trabalhos apresentados na exposição *Obscura Luz*, não possuem a necessidade (imprescindível) de articulação com seus títulos para a

É assim, em outro trabalho da série *Objetos Semânticos*, denominado *Percevejo/Cerveja/Serpente* (1980) [fig. 55]. O trio de palavras se refere às coisas triviais, porém nada é o que parece ser. Nesse trabalho, Meireles captura astutamente, mais uma vez, possibilidades semânticas no par objeto e linguagem. Tomando os significantes *Percevejo/Cerveja/Serpente* pela sonoridade dos verbos *ver/ser* que carregam em sua construção morfológica, utiliza essas palavras para nomear inusitados objetos que cria, como descreve o artista:

Neste trabalho, usei palavras que têm em comum o som [ser/ver]. Utilizei ouro e ripas de pinho, a madeira comercializada mais barata, pois queria trabalhar com materiais que estivessem nos limites hierárquicos de valor. PERCEVEJO se percebe quase como de soslaio. Uma réplica em ouro de uma tachinha (percevejo) está colocada no topo de uma ripa vertical de três metros de altura, de maneira que você só entra em contato com esse quisto de ouro pelo reflexo da luz. O objeto é logo quase sem identificação, porque está muito alto, meio oculto. CERVEJA é uma ripa idêntica, de três metros de comprimento, tendo em uma das extremidades um orifício, dentro do qual há uma réplica em ouro de uma argola de tampa de cerveja em lata. A ripa está oblíqua em relação ao chão à altura do olho. SERPENTE é uma ripa pousada no chão, e nas suas extremidade há réplicas em ouro de dois dentes de serpente. Acaba ficando curioso porque esse objeto é, ao mesmo tempo, um ser-pente e um pente sem dentes.<sup>204</sup>

Ao lermos os títulos *Percevejo/Cerveja/Serpente*, no instante de sua passagem para os objetos que nomeiam, imagens às quais eles correspondem na realidade, surgem em nossa mente. Porém, se, na obra *Dados*, no espaço entre nome e objeto pairam as possibilidades de variação de sentido, mas que logo cessam, quando há correspondência entre a palavra *dado* e o objeto *dado*, em *Percevejo/Cerveja/Serpente*, na relação entre coisa e nome, a dúvida insiste em permanecer. Uma falha e reações duvidosas surpreendem, já que, defronte aos objetos construídos pelo artista não há adequação dos títulos com aquilo que, comumente designam, na realidade. Assim, acaba por fazer as palavras perderem seu sentido corriqueiro, para adquirirem outros significados - *Percevejo* tomaria o sentido de um entrever, um ver de passagem do que reluz ao olhar; *Cerveja* seria

---

fruição da obra, por isso não fazem parte da série. A esse respeito, sobre o trabalho *Obscura Luz* comentou: “[...] poderia ser um outro título e ainda assim o trabalho teria funcionado, ele não depende tanto do título. Ou seja, o título tem um grau de pertinência, mas ele não é constitutivo do trabalho.” Entrevista concedida à autora. Rio de Janeiro, 26 nov. 2008.

<sup>204</sup> CILDO, 2001, p. 30.

direta percepção daquilo que se apresenta; *Serpente* ser tornaria devir, desejo de ser, aquilo que não é.

Nos objetos semânticos, o sistema de objetos se subverte pela intervenção em sua lógica, nesse sentido: “Compreender quer dizer [...], de alguma maneira, não compreender. Entre outras coisas, o trabalho recusa entregar-se ao gesto autoritário do *conceito* que capta, domina e congela.”<sup>205</sup> Nesse sentido, os *Objetos Semânticos*, situam a arte num espaço de subversão de significados, aberto a outros modos de apreensão da realidade.

É oportuno registarmos que, em seu gosto pelo exame do cotidiano, na obra *Percevejo/Cerveja/Serpente*, o artista escolhe agregar materiais cujos valores são díspares, como o pinho e o ouro. Tal gesto podemos ver em outros trabalhos de Meireles, como *Ouro e Paus* (1982-95)<sup>206</sup>, em que caixas de pinho são pregadas usando pregos de ouro, e *Fio* (1990-95)<sup>207</sup> que, em meio a montes de feno, estão uma centena de fios de ouro e uma agulha. Nesses trabalhos o artista não cria algo novo, mas estabelece relações novas, provocando estranhamentos, proporcionando outros modos de apreensão e percepção daquilo que, habitualmente, nos cerca. Como afirma Ronaldo Britto, na poética do artista importa “colocar em abismo o código vigente, a leitura da realidade. Achar momentos de basculação das leis que regem a formação da Ordem. Localizar os focos de densidades”.<sup>208</sup>

Tanto em *Ouro e Paus* e *Fios*, como *Percevejo/Cerveja/Serpente*, Meireles se dirige à questão da visibilidade. Seja a da direta percepção por estranhamento de elementos desprezíveis como pregos e um percevejo, que aparecem revestidos pelo ouro, seja por provocar no espectador o desejo de encontrar os fios dourados, quase imperceptíveis em meio ao feno. Destacamos nesses trabalhos, uma estratégia que mais uma vez, contraria a primeira produção conceitual dos artistas Joseph Kosuth e Sol LeWitt, que tinham como objetivo acionar mecanismos puramente intelectivos no espectador, num desejo de exclusão de todo e qualquer apelo sensível. Em seu texto *Parágrafos sobre a arte conceitual*, LeWitt afirmou “A Arte Conceitual é feita

<sup>205</sup> BRITO, Ronaldo. Freqüência Imodulada. In: MEIRELES, 1981, p. 7.

<sup>206</sup> CILDO, 2000, p. 24.

<sup>207</sup> Ibid., p. 24.

<sup>208</sup> BRITO, Ronaldo. Freqüência Imodulada. In: MEIRELES, 1981, p. 8.

para cativar a mente do observador, mais do que seu olho ou suas emoções.” e completa ainda: “[...] o objetivo do artista que lida com arte conceitual é tornar seu trabalho mentalmente interessante para o espectador, e por isso ele normalmente quer que o trabalho fique emocionalmente seco”.<sup>209</sup> Ao contrário da proposta desses artistas, Meireles desvia-se da assepsia do discurso, solicitando o olhar e seduzindo-o pelas soluções formais que cria em *Percevejo/Cerveja/Serpente*, proporcionando uma via de mão dupla para arte conceitual, que pode ser fruída num espaço de fusão de dados sensíveis e cognitivos.

É importante observarmos que num *Objeto Semântico*, o ato de apropriação não se limita a tomar objetos do dia a dia, mas torna-se também, uma captura da língua para o contexto da arte. Dessa forma, o artista acaba produzindo trabalhos conceituais que se entregam não somente ao uso da linguagem, mas às especificidades inerentes a uma língua. De modo que, ao se debruçar e realizar artimanhas com sentido das palavras do português, o artista acaba fazendo com seus trabalhos não sejam passíveis de traduções: “[...] é também uma maneira de afirmação da própria língua. Porque para fruir um objeto como esse você tem que estar de posse do código lingüístico que está sendo usado”<sup>210</sup>.

Para Wittgenstein, “falar uma língua é parte de uma atividade, de uma forma de vida”<sup>211</sup>. Isso indica que, no sistema de uma língua, os jogos de linguagem presentes carregam consigo padrões de uma formação cultural ou social, de forma que o significado das palavras e o sentido das frases só podem ser esclarecidos ao atentarmos para sua utilização no fluxo da vida, no cotidiano. Glock aponta que para Wittgenstein, os fundamentos da linguagem “não são fornecidos por átomos metafísicos, mas sim por padrões cambiáveis de atividade comunitária.”<sup>212</sup>

A dinâmica de desdobramentos semânticos, nos trabalhos de Meireles, parece estar em consonância com o pensamento de Wittgenstein, pois o artista toma a linguagem como algo possuidor de significações maleáveis, definidas pelos sujeitos em seu uso

---

<sup>209</sup> LEWITT, Sol. Parágrafos sobre a arte conceitual. In: COTRIM, 2006, p. 181 e 177.

<sup>210</sup> MEIRELES, Cildo. 2008. Entrevista concedida à autora. Rio de Janeiro, 26 nov. 2008. Segundo o artista, há projetos para realizar *Objetos Semânticos* em inglês.

<sup>211</sup> GLOCK, 1998, p. 174

<sup>212</sup> *Ibid.*, p. 174.

social, em suas relações com o mundo. Dessa forma, nessa espécie de “entrincheiramento na língua materna”<sup>213</sup>, vista em *Objetos Semânticos*, há também a existência de uma prática conceitual do artista que faz da arte um campo reflexivo mais próximo às questões culturais e cotidianas. Explorando nossa língua, Meireles acaba assim, por evidenciar dados de nossa cultura, nossos jogos de linguagem.

Para a exposição *Obscura Luz*, em 1983, o artista expôs as obras *Percevejo/Cerveja/Serpente e Porta-bandeira* junto a imagem de três personagens: o estivador, o aladim e o malabarista; este último surge tentando equilibrar bolas que circulam no ar. É interessante ressaltarmos que essa figura pode servir, por um momento, de metáfora para a compreensão da dinâmica dos *Objetos Semânticos*. Como o malabarista, o artista cria uma zona difusa de circularidade entre as palavras e os objetos. Contudo, nos mostra que, nessa passagem circular, o que menos importa é o movimento sincrônico, ritmado e calculado, mas sim, o desvio, o desequilíbrio e o tropeço.

---

<sup>213</sup> HERKENHOFF, P. Cildo Meireles, ou sobre o esquecimento do Brasil. In: CILDO, 2001. p. 13.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nos capítulos anteriores buscamos analisar algumas obras de Cildo Meireles à procura do modo como o artista constrói seu transitar pela arte conceitual. Nossa reflexão não ambicionou uma análise da vasta gama de seus trabalhos desenvolvidos nesse percurso, mas sentimos a necessidade de conhecer amplamente a obra do artista para extrairmos nosso recorte.

Nossa investigação se dirigiu, num primeiro momento, para suas obras em desenho, nas quais percebemos e refletimos sobre a presença em seus trabalhos de questões relacionadas à conjuntura político-social do Brasil, da década de 1960, que revelam um olhar atento do artista ao seu entorno. Vimos que a temática contestatória presente nesses desenhos surge reelaborada, num momento de expansão de sua prática, a partir de seu contato com os circuitos artísticos dos grandes centros (Rio de Janeiro, São Paulo, Nova Iorque). Nesse momento, Meireles dedicou-se a criação de trabalhos de cunho conceitual, nos quais problematiza e reavalia os papéis desempenhados pelos artistas, pelo público e pela crítica. Como um dos termos do alargamento de sua pesquisa para obras conceituais, destacamos a formação do par objeto e linguagem, no qual o artista encontrou uma forma de fazer seu trabalho estreitar-se com a própria vida, sendo a inserção da arte no tecido social uma de suas estratégias para a quebra dos convencionalismos. Com o intuito de lidar com situações concretas, nessa estratégia procurou superar ações metafóricas para trabalhar diretamente com a realidade, que deixa de ser tema para se tornar matéria artística.

Meireles viu na aproximação de seus trabalhos com o público em geral e na construção de obras com mensagens contestatórias, uma solução que responde à problemática, que ele mesmo apontou, acerca da neutralidade e assepsia de alguns trabalhos conceituais em relação às questões da realidade político-social. Desviou-se dos modelos trazidos de fora, produzindo trabalhos que ampliam as concepções desse movimento artístico. O perfil ideológico que marca alguns de seus objetos conceituais, nos quais há a presença de temas antecipatórios e aqueles envolvidos em questões humanas, como o domínio de forças imperialistas e a temática do

gueto, antecipam a abordagem ligada às minorias sociais, questões essas, que seriam temas de muitos trabalhos da produção conceitual, especialmente, na década de 1980 que acabaram superando a face hermética das primeiras pesquisas dessa vertente.

Identificamos que uma das respostas ao seu envolvimento com ambiente de pluralismo artístico, que encontrou após sua mudança para o Rio de Janeiro em 1967, foi a presença da experiência com os sentidos em sua abordagem conceitual. Ora imersa num perfil ideológico evidente, como em *Sal sem Carne*, em que promove o cruzamento entre o ver e ouvir, concomitantemente, a uma reflexão sobre as disparidades sociais, ora promovendo no espectador uma experiência tátil e visual com a obra, como em *Espelho Cego*, em que realiza desmontes nas habitualidades perceptivas. Neles, apelou ao conceito como fundamento das obras, envolvendo-o numa prática experimental, que o artista pareceu herdar de sua breve passagem pela Unidade Experimental do MAM/RJ, assim como dos ecos da produção neoconcreta e da exposição *Nova Objetividade Brasileira*. Essa tendência se manifestou ainda mais, ao longo da década de 1970, em que passou a elaborar obras voltadas a exploração, cada vez maior, dos sentidos, como nas obras *Blindhotland Gueto e Eureka/Blindhotland*. Nelas, o conceito surgia para explorar um exercício experimental voltado a percepção das leis da física e da matemática, e ao mesmo tempo, o artista não deixou de abordar a temática do gueto e de aludir às suas lembranças particulares da infância, na “Quente Terra Cega” de Goiás<sup>214</sup>.

Ao investigarmos a formação de um trânsito de Meireles pela arte conceitual percebemos que as ideias que alicerçam seus trabalhos podiam ser deflagradas pelos *insights* de sua memória ou das vivências de seu cotidiano, nos quais se debruçava para elaborar um engenhoso raciocínio. Ressaltamos que o afastamento de ações radicais e da postura contestatória em suas obras, coincide também, com a declínio do regime da ditadura militar. Isso fica evidente com o desenvolvimento de trabalhos que fugiam ao perfil ideológico, como os da série *Objetos Semânticos*, produzidos na década de 1980, o que acaba por reforçar a existência de uma dinâmica de *troc*, trocas entre a prática do artista com as situações que o cercam.

---

<sup>214</sup> A palavra *Blindhotland* pode ser traduzida como “Quente Terra Cega”.

Ao centrarmos nossas análises em seus trabalhos construídos sobre a conjugação objeto e linguagem, em que a palavra surgia como elemento constituinte da mensagem conceitual da obra, concluímos que Meireles recorreu a ela, não somente para a afirmar como arte, ampliando o seu escopo, mas junto a esse intento, ao agregar a linguagem às coisas que toma do dia a dia, encontrou espaço para potencializar desvios.

Destacamos que a tendência de realizar desvios em sua poética já transparecia nos desconcertantes ambientes que desenhava, em que a linha informe criava um desmonte na rigidez do traçado retilíneo. Fica mais evidente nas peças tridimensionais dos cantos deslocados, que nos transportam para um lugar de virtualidade, imaginário e paralelo. Tal tendência reapareceu nas cédulas e nas garrafas de Coca-Cola circulantes que recebiam mensagens subversivas. Nas *Inserções...* ao apropriar-se do que já existe no mundo, promovendo interferências diretamente nos fluxos – da mercadoria, do dinheiro e do discurso -, introduzia um desvio nesses fluxos, colando neles um novo fluxo que seria definível como arte. Assim, ao fazer da sua arte um laboratório de idéias, promoveu um espaço sujeito a desvios que desestabilizam as habitualidades.

Em seu trânsito pelo conceitual vimos que criou propostas questionadoras do campo da arte, mas procurou, por meio desta, indagar nossa cotidianidade. Produziu ruídos contestatórios nos circuitos existentes por meio de desvios nas rotas dos objetos de consumo, realizou trapaças com nossos sentidos e artimanhas com a significação das palavras da nossa língua. Interessado pelo que o cerca e atento ao seu entorno, agia como um garimpeiro: “vive de procurar o que não perdeu.”<sup>215</sup>, encarando o objeto como um campo de reflexão, marca presente em sua poética até os dias atuais. Ao nos debruçarmos sobre a etimologia da palavra objeto, encontramos:

Ob: diante de, em frente de  
jactus: ação de lançar, arremessar  
objeto: do latim *objectum*: ação de por diante, opor, barreira, objetar, expor (a um perigo), contrariar.<sup>216</sup>

<sup>215</sup> MORAIS, Frederico. Cildo Meireles fala sobre seu trabalho até agora: o artista vive como garimpeiro, vive de procurar o que ainda não perdeu. *O Globo*, Rio de Janeiro, 16 de mar. 1977.

<sup>216</sup> CILDO, 2006, p. 14.

Na origem dela, podemos perceber sinais de como o objeto foi tomado na poética conceitual do artista. Meireles o encarou como matéria de contradição, que quando lançada ao público descondicionava o olhar e o raciocínio. Entendemos que o artista transitou pela arte conceitual vendo nela a possibilidade da existência de um terreno fértil para a contestação e para o repensar da lógica corrente das coisas. Assim, produziu um dinheiro que nada valia, um espelho que não refletia, uma porta-bandeira que não exibia, duas barras de ferro diferentes, mas hipoteticamente iguais e curvas. Todos poderiam caber no pequeno estojo de *Resposta*, cuja frase “Não está aqui o que você procura” evidencia os contrassensos. Dessa forma, o conceitual se fez na poética do artista para, parafraseando Herkenhoff, tornar relativo o conhecimento do mundo, desafiar o logocentrismo<sup>217</sup>.

Esse trânsito, marcado por um movimento de expansão de sua própria prática artística, acaba por revelar a construção dos traços que fazem, até hoje, a poética do artista singular. Especialmente, no que se refere à elaboração de obras de conteúdo complexo, construídas pelo o que garimpa do cotidiano, nas quais a solicitação do intelecto nunca deixou de cessar. Compreendemos que Meireles, marca sua passagem pela arte conceitual, fazendo dela um espaço de significação, no qual circulam as ideias, mas que não deixam de provocar, nos sujeitos, significativas transformações.

---

<sup>217</sup> HERKENHOFF, P. *Um gueto labiríntico*: a obra de Cildo Meireles. In: CAMERON, 2000, p. 76.

## 6. REFERÊNCIAS

### Livros

ALBERRO Alexander. *Conceptual art and the politics of publicity*. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology, 2003.

\_\_\_\_\_; STIMSON, Blake (Org.). *Conceptual art: a critical anthology*. Cambridge, Mass: MIT Press, 1999.

\_\_\_\_\_; A media art: conceptualism in Latin America in the 1960s. In: BIRD, J.; NEWMAN, M. (Org.). *Rewriting conceptual art*. London: Reaktion Books, 1999. p. 140-151.

AMARAL, Aracy. *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer (1961-1981)*. São Paulo: Nobel, 1983.

\_\_\_\_\_. *Arte pra quê? A preocupação social na arte brasileira (1930/70)*. São Paulo: Nobel, 1983.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BASBAUM, Ricardo. *Além da Pureza Visual*. Porto Alegre: Zouk, 2007.

\_\_\_\_\_. (Org.) *Arte brasileira contemporânea: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos/Contra Capa, 2001.

BATTOCK, Gregory. *La Idea como arte: documentos sobre el arte conceptual*. Barcelona: editorial Gustavo Gilli, 1977.

BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BIRD, Jon; NEWMAN, Michael (Org.). *Rewriting conceptual art*. London: Reaktion Books, 1999.

BOUSSO, Vitoria Daniela. INSTITUTO CULTURAL ITAÚ. *Por que Duchamp: leituras duchampianas por artistas e críticos brasileiros*. Sao Paulo: Itaú Cultural: Paço das Artes, 1999. 191p. (Itaú Cultural ).

BRETT, Guy. *Brasil Experimental: arte/vida, proposições e paradoxos*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2005. p. 185–201.

\_\_\_\_\_. *Transcontinental: an investigation of reality nine latin artists*. Manchester: Ikon Gallery, 1990.

BRITO, Ronaldo. *Experiência crítica*. São Paulo: Cosac & naify, 2005. p. 53-63.

- \_\_\_\_\_. *Neoconcretismo: Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Rio de Janeiro: Funarte, 1985.
- \_\_\_\_\_. Análise do Circuito. In: BRITO, Ronaldo. *Experiência crítica*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005. p. 53-63.
- \_\_\_\_\_. Malasartes. In: BRITO, Ronaldo. *Experiência crítica*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005. p. 95 – 98.
- BUCHLOH, Benjamin. Conceptual art 1962-1969: from the aesthetic to administration to the critique of institutions. In: Alexander; STIMSON, Blake (Org.) *Conceptual art: a critical anthology*. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology, 1999. p. 514-537.
- CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002. 205 p. (Debates).
- CAMARA, Rogério. *Grafo-sintaxe concreta: o projeto Noigrandes*. Rio de Janeiro: Marca d'Água, 2000. p. 11. Coleção N-Ensaio.
- CAMERON, D; MOSQUERA, G.; HERKENHOFF, P.; *Cildo Meireles*. Tradução Len Berg; São Paulo: Cosac & Naify, 2000.
- CANONGIA, Ligia. *Artur Barrio*. Rio de Janeiro: Modo, 2002.
- \_\_\_\_\_. *O legado dos anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005. (Coleção arte +).
- CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Teorias da arte*. São Paulo: Martins, 2005.
- CAVELL, Stanley. *Esta América nova, ainda inabordável*. São Paulo. Editora 34, 1997.
- COELHO, Teixeira. INSTITUTO ITAÚ CULTURAL. *Coleção Itaú Contemporâneo: arte no Brasil, 1981-2006*. São Paulo: Itaú Cultural, 2006.
- \_\_\_\_\_; MUSA, João Luiz. INSTITUTO ITAÚ CULTURAL. *Coleção Itaú Moderno: arte no Brasil, 1911-1980*. São Paulo: Itaú Cultural, 2007.
- COSTA, Helouise; BOERINGER, Vivian. UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. Centro Universitário Maria Antônia. *Waldemar Cordeiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. Arte concreta paulista.
- COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória. (Org.) *Escritos de artistas: anos 60/70 seleção e comentários*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- DUCHAMP. Marcel. *O ato criador. A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

- FABBRINI, Ricardo Nascimento. *A Arte depois das vanguardas*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2002.
- FAVARETTO, Celso; OITICIA, Helio. *A invenção de Helio Oiticica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.
- FOSTER, Hall. *Recodificação: Arte, Espetáculo, Política Cultural*. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996.
- FREIRE, Cristina. *Arte conceitual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. (Coleção arte +).
- \_\_\_\_\_. *Poéticas do processo: arte conceitual no museu*. São Paulo: MAC: Iluminuras, 1986.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- GERHEIN, Fernando. *Linguagens inventadas: palavra imagem objeto: formas de contágio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (Coleção Arte +) p. 58 e 59.
- GLOCK, P. M. S. *Dicionário Wittgenstein*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- GULLAR, Ferreira. *Arte brasileira hoje*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1973.
- HARRISON, Charles; WOOD, Paul (Org.). *Art in theory, 1900-2000: an anthology of changing ideas*. 2nd ed Oxford; Cambridge, Mass: Blackwell, 2003.
- JAREMTCHUK, Daria. *Anna Bella Geiger: passagens conceituais*. São Paulo: Edusp / Belo Horizonte: c / Arte, 2007.
- MARCHÁN, Fiz Simon. *Del arte objetual al arte de concepto: Las artes desde 1960*. Madrid: Ediciones Akal, 1997.
- MEIRELES, Cildo. *Cildo Meireles*. Texto de Ronaldo Brito, Eudoro Augusto Macieira de Souza. Rio de Janeiro: Funarte, 1981. (Arte brasileira contemporânea).
- MORAIS, Frederico. *Artes plásticas na América Latina: do transe ao transitório*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- \_\_\_\_\_. *Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro: 1816-1994*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.
- OSBORNE, Peter. *Conceptual Art*. London: Phaidon, 2002.
- PAZ, Octávio. *Marcel Duchamp: ou o castelo da pureza*. São Paulo: Perspectiva, 2008, 3° ed.
- PECCININI, Daisy. *Figurações Brasil Anos 60*. São Paulo: Edusp, Itaú Cultural, 1999.

\_\_\_\_\_. *O objeto na arte: Brasil anos 60*. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 1978.

PEDROSA, Mario; ARANTES, Otilia (org.). *Política das artes*. São Paulo: Edusp, 1995. p. 297 e 298.

PONTUAL, Roberto. *Dicionário das artes plásticas o Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

RAMÍREZ, Mari Carmen. Blueprint circuits: conceptual arte and politics in Latin America. In: ALBERRO, A.; STIMSON, B. (Org.). *Conceptual art: a critical anthology*. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology, 1999. p. 550-560.

\_\_\_\_\_. Tactics for thriving on adversity: conceptualism in Latin America. In: *Global Conceptualism: points of origin 1960-1980*. New York: Queens Museum of Art, 1999. p. 53-71.

REIS, Paulo. *Arte de vanguarda no Brasil: os anos 60*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. 85 p. (Coleção Arte +).

RESTANY, Pierre. *Os novos realistas*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações Filosóficas*. São Paulo: Nova Cultural, 2000. Coleção os Pensadores.

\_\_\_\_\_. *Tractatus logico-philosophicus*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1994.

WOOD, Paul. *Arte conceitual*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. (Movimentos da arte moderna).

## Artigos

ANJOS, Moacir. *Cildo Meireles: a indústria e a poesia*. *Arte e ensaio*, ano XI, n. 11, 2004.

AMARAL, Aracy. Reflexões: o artista brasileiro II e uma presença: Cildo Meireles. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 22 de ago. 1971.

MEIRELES, Cildo. Inserções em Circuitos Ideológicos. *Malasartes*, Rio de Janeiro, n.1, p. 15, set/out/nov. 1975.

MORAIS, Frederico. "Ambientes" de Cildo Meireles. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 01 de mai. 1969.

\_\_\_\_\_. A contribuição do Individual. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 02 jan. 1979.

\_\_\_\_\_. Balanços e equívocos, lição e anatomia do poder. *O Globo*, Rio de Janeiro, 17 out. 1979.

\_\_\_\_\_. Cildo Meireles: primeira abordagem, *O Globo*, Rio de Janeiro, 16 mar 1975.

\_\_\_\_\_. Cildo Meireles fala sobre seu trabalho até agora: o artista vive como garimpeiro, vive de procurar o que ainda não perdeu. *O Globo*, Rio de Janeiro, 16 de mar. 1977.

\_\_\_\_\_. O “sermão da montanha” de Cildo Meireles, vinte e quatro horas de tensão máxima. *O Globo*, Rio de Janeiro, 25 abr. 1979.

\_\_\_\_\_. Cildo Meireles constrói um castelo – um abismo. *O Globo*, Rio de Janeiro, 17 mar. 1984.

OITICICA, Hélio. A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade. *Habitat*, São Paulo, ano 12, n.70, dez. 1962.

PEDROSA, Mario. Opinião... opinião... opinião. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 11 set. 1966.

TAVARES, Olívio. Vanguarda em ação. *Veja*, 16 mar. 1977.

## Catálogos

ARTE e sociedade: uma relação polêmica. São Paulo: Itaú Cultural, 2003. Catálogo de exposição.

BABEL: Cildo Meireles. Vila Velha: Museu Vale do Rio Doce, 2006. Catálogo de exposição.

CILDO Meireles: Algum desenho (1963-2005). Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2005. Catálogo de exposição.

\_\_\_\_\_: gramática do objeto / Instituto Arte na Escola: autoria de Christiane Coutinho e Erick Orloski; coordenação de Mirian Celete Martins e Gisa Picosque. – São Paulo: Instituto Arte na Escola, 2006. Catálogo.

\_\_\_\_\_: *Desenhos*. Salvador: Museu de arte Moderna. 1967. Catálogo de exposição.

\_\_\_\_\_. Espanha: Ivam Center del Carme, 2000. Catálogo de exposição.

\_\_\_\_\_, Geografia do Brasil. Rio de Janeiro: Artviva, 2001. Catálogo de exposição.

\_\_\_\_\_. London: Dap-distributed art, 2008. Catálogo de exposição.

COTIDIANO/ARTE: o objeto anos 60/90. São Paulo: Itaú cultural, 1999. Catálogo de exposição.

DESENHOS. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1978. Catálogo de exposição.

DESVIO para o vermelho. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1986. Catálogo de exposição.

DEPOIMENTO de uma geração: 1969-1970. Rio de Janeiro: Galeria de Arte Banerj, 1986. Catálogo de exposição.

ENTRE a palavra e a imagem: coleção Gilberto Chateaubriand. Brasília: Espaço Cultural Contemporâneo Venâncio - ECCO, 2005. Catálogo de exposição.

EUREKA/ Blindhotland. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1975. Catálogo de exposição.

GLOBAL CONCEPTUALISM: points of origin, 1950-1980s. New York: The Queens Museum of Arte, 1999. Catálogo de exposição

O OBJETO na arte: Brasil anos 60. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 1978. Catálogo de exposição.

OBSCURA Luz. Texto de João Moura Júnior. Rio de Janeiro: Galeria Saramenha, 1983. Catálogo de exposição.

OURO e paus. Rio de Janeiro: Joel Edelman Arte Contemporânea, 1995. Catálogo de exposição.

PALAVRA imágica. São Paulo: Museu de arte contemporânea da Universidade de São Paulo, 1987. Catálogo de exposição.

SAL sem carne. Texto de Aracy Amaral. Cuiabá: Museu de Arte e de Cultura popular, 1977. Catálogo de exposição.

SEDUÇÕES. Zurich: Daros Exhibition, 2006. Catálogo de exposição.

SITUAÇÕES: arte brasileira - anos 70. Rio de Janeiro: Casa França Brasil, 2000. Catálogo de exposição.

XXIII Bienal de São Paulo, Universalis. São Paulo: Fundação Bienal, 1996. Catálogo de exposição.

## Teses e dissertações

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

CÂMARA, Maria Emilia Richard. *Cildo Meireles: espacialidades de comunicação*. 2006. 90 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

LIMA, Felipe Scovino Gomes. *Táticas, posições e invenções: dispositivos para um circuito da ironia na arte contemporânea brasileira*. 2007. 300 f. Tese (Doutorado em Arte Visuais) - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

REIS, Paulo Roberto de Oliveira. *Exposições de Arte: vanguarda e política entre os anos 1965 e 1970*. 2005. 213 f. Tese (Doutorado em História) - Curso de Pós-Graduação em História, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba.

RIVITTI, Thaís de Souza. *A idéia de circulação na obra de Cildo Meireles*. 2007. 92 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Programa de Pós- Graduação em Artes da Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

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

## Referências em meios eletrônicos

HERKENHOFF, Paulo. Arte é Money. Disponível em: <<http://www.museuvirtual.org.br/targets/cafe/targets/panorama/targets/teoria/targets/texxts/money.html>>. Acesso em: 25 mar. 2008.

LAGNADO, Lisette. "Longing for the body", ontem e hoje. Revista Trópico. Disponível em: <<http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/2634,1.shl>>. Acesso em: 27 jun 2009.

RAMÍREZ, Mari Carmen. Táticas para viver da adversidade: O conceitualismo na América Latina. Disponível em: <<http://www.eba.ufrj.br/ppgartesvisuais/revista/e15/MariCarmenRamirez.pdf>>. Acesso em: 27 jul 2009.

## Entrevistas

MEIRELES, Cildo. 2008. Entrevista concedida à Juliana de Souza Silva Almonfrey, Rio de Janeiro, 26 nov. 2008.

## Audiovisual

MEIRELES, Cildo: gramática do objeto. Direção Luiz Felipe Sá. Produção: Instituto Itaú Cultural. São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2000. 1 DVD. Coleção Encontros.

## ANEXO A

### CILDO MEIRELES

#### INSERÇÕES EM CIRCUITOS IDEOLÓGICOS Abril/Maio 1970

##### 1. PROJETO COCA-COLA.

Circuito é uma repetição. Circuito é a circulação criada pela repetição. Circuito é a repetição cíclica da trajetória de uma informação através de um veículo.

Dividindo os vários tipos de circuito em dois grupos, basicamente, teremos: circuitos de controle centralizado e circuitos de controle descentralizado. Entre estes últimos interessa-me particularmente o circuito de bebidas e refrigerantes em garrafas de vidro. A Coca-Cola, por exemplo.

Depois de beber uma Coca-Cola, você devolve o casco vazio ao comerciante. Em troca ele lhe dá uma garrafa cheia. E envia o casco vazio para a fábrica. Lá, através de processos automáticos, ele é lavado, desinfetado, e torna a ser cheio de Coca-Cola. Após o que esta garrafa cheia é novamente enviada para o comerciante, que a venderá a outra(s) pessoa(s). Assim, sempre que você compra e bebe uma Coca-Cola e devolve o casco vazio ao comerciante, você está, por meio deste ato, criando e alimentando este circuito. Você e outras milhares de pessoas que também bebem Coca-Cola.

Inserções em circuitos ideológicos neste caso: gravar opiniões críticas e informações nas garrafas de Coca-Cola e devolvê-las à circulação. As opiniões devem ser gravadas, em tal caso (refrigerantes e bebidas), nas garrafas. O processo de gravação pode ser o da decalcomania por silk-screen (serigrafia sobre plástico) impresso com tinta branca vitrificada. A mesma tinta que a fábrica usa para imprimir o nome Coca-Cola na garrafa. A inserção é mimética, pois a tinta sendo branca, só aparece quando a garrafa torna a ser cheia.

Descobrir novos circuitos, descobrir melhores maneiras de gravar as inserções, executar e divulgar constantemente inserções em circuitos ideológicos é a realidade deste trabalho.

#### INSERÇÕES EM CIRCUITOS

Quando numa definição filosófica de seus trabalhos, M. DUCHAMP afirmava que, entre outras coisas, seu objetivo era libertar "a Arte do domínio da mão", certamente não imaginava a que ponto chegaríamos em 1970. O que à primeira vista podia ser facilmente localizado e efetivamente combatido tende hoje a localizar-se numa área de difícil acesso e apreensão: o cérebro.

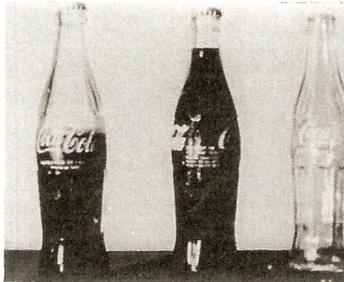
É evidente que a frase de DUCHAMP é o exemplo, hoje, de uma lição mal aprendida. Muito mais que contra o domínio das mãos, DUCHAMP lutou contra o artesanato manual, contra a habilidade das mãos, contra enfim, o gradativo entorpecimento emocional, racional, psíquico, que essa mecanicidade, essa habitualidade, fatalmente provocaria no indivíduo. O fato de não ter as mãos sujas de Arte nada significa além de que as mãos estão limpas.

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

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

Abril de 1970

Blind Hotland nº 3. Múltiplo. 1971/1973  
Fotos Luiz Alphonsus



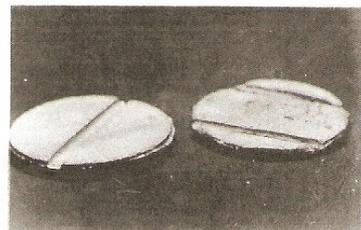
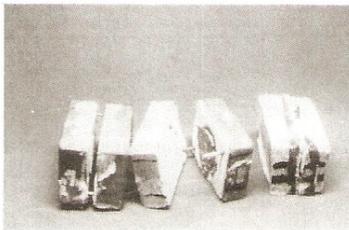
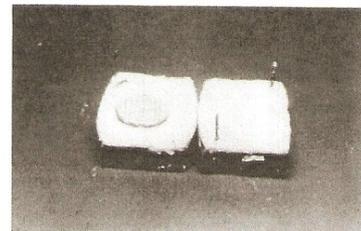
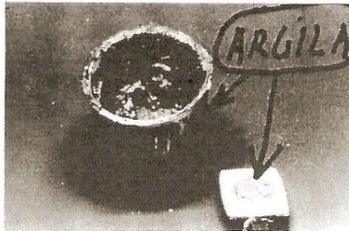
Inserções em circuitos ideológicos.  
Projeto Coca-Cola. Abril/Maio 1970  
Foto Jeferson Silva



Inserções em circuitos antropológicos.  
Black pente. 1971/1973

#### ARTE— CULTURA

Se a interferência de M. DUCHAMP foi ao nível da Arte (lógica do fenômeno), vale dizer da estética, e se por isso preconizava a libertação da habitualidade de domínio das mãos, é bom que se diga que qualquer interferência nesse campo, hoje (a colocação de DUCHAMP teve o grande mérito de forçar a percepção da Arte, não mais como percepção de objetos artísticos mas como um fenômeno do Pensamento), uma vez que o que se faz hoje tende a estar mais próximo da cultura do que da Arte, é necessariamente uma interferência política. Porque se a estética fundamenta a Arte, é a Política que fundamenta a Cultura.



## ÍNDICE DAS ILUSTRAÇÕES

- Fig. 1 - Cildo Meireles. *Sem título* (1964), p. 125
- Fig. 2 - Cildo Meireles. *Sem título* (1964), p. 125
- Fig. 3 - Cildo Meireles. *Sem título* (1965), p. 126
- Fig. 4 - Cildo Meireles. *Sem título* (c. 1965) p. 126
- Fig. 5 - Cildo Meireles. *Sem Título* (c.1965 e 1966) p. 127
- Fig. 6 - Cildo Meireles. *Sem título* (1967) p. 127
- Fig. 7 - Cildo Meireles. *Sem título* (1967) p. 127
- Fig. 8 - Cildo Meireles. *Sem título* (c. 1967) p. 128
- Fig. 9 - Cildo Meireles. *Sem título* (c.1967) p. 128
- Fig.10 - Cildo Meireles. *Sem título* (1967) p. 129
- Fig.11 - Cildo Meireles. *Sem título* (1967) p. 129
- Fig.12 - Cildo Meireles. *Sem título* (1967) p. 130
- Fig. 13 - Cildo Meireles. *Sem título* (1976) p. 131
- Fig. 14 - Cildo Meireles. *História 3* (1974) p. 131
- Fig. 15 - Cildo Meireles. *Sem título* (1967) p. 131
- Fig. 16 - Cildo Meireles. *Sem título* (1967) p. 131
- Fig. 17 - Cildo Meireles. *Sem título* (c. 1967) p. 132
- Fig. 18 - Cildo Meireles. *Sem título* (c. 1967) p. 132
- Fig. 19 - Cildo Meireles. *Espaços Virtuais: Cantos* (1967-1968) p. 132
- Fig. 20 - Cildo Meireles. *Espaços Virtuais: Cantos* (1968) p. 132
- Fig. 21 - Cildo Meireles. *Espaços Virtuais: Cantos* (1967-1968) p. 133
- Fig. 22 - Cildo Meireles. *Canto II* (1967-8-81) p. 133
- Fig. 23 - Cildo Meireles. *Espaços Virtuais: Cantos* (1967-1968) p. 133
- Fig. 24 - Cildo Meireles. *Volumes Virtuais* (1968-9) p. 134
- Fig. 25 - Cildo Meireles. *Volumes Virtuais* (1968-9) p. 134
- Fig. 26 - Cildo Meireles. *Ocupações* (1968-9) p. 134
- Fig. 27 - Cildo Meireles. *Ocupações* (1968-9/2004) p.134
- Fig. 28 - Cildo Meireles. *Cruzamentos* (1968) p.134
- Fig. 29 - Cildo Meireles. *Arte Física: Caixas de Brasília/ Clareira* (1969) p. 135
- Fig. 30 - Cildo Meireles. *Arte Física: Cordões/30 km de linha estendidos* (1969) p. 135

- Fig. 31 - Cildo Meireles. *Mutações Geográficas: fronteira Rio/São Paulo* (1969) p.135
- Fig. 32 - Cildo Meireles. *Estudo para tempo* (1969) p. 136
- Fig. 33 - Cildo Meireles. *Estudo para área (espaço)* (1969) p. 136
- Fig. 34 - Cildo Meireles. *Estudo para tempo/espaço* (1969) p. 137
- Fig. 35 - Cildo Meireles. *Tiradentes – Totem-monumento ao preso político* (1970) p. 137
- Fig. 36 - Cildo Meireles. *Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto Coca-Cola* (1970) p. 138
- Fig. 37 - Cildo Meireles. *Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto Cédula* (1976) p. 138
- Fig. 38 - Cildo Meireles. *Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto Cédula* (1970) p. 139
- Fig. 39 - Cildo Meireles. *Inserções em Circuitos Antropológicos: Projeto Token* (1971) p.139
- Fig. 40 - Cildo Meireles. *Inserções em Jornais: Projeto Classificados. Clareira* (1970) p. 140
- Fig. 41 - Cildo Meireles. *Inserções em Jornais: Projeto Classificados* (1970) p. 140
- Fig. 42 - Cildo Meireles. *Árvore do dinheiro* (1969) p. 140
- Fig. 43 e 44 - Cildo Meireles. *Zero cruzeiro* (1974-1978) p. 141
- Fig. 45 e 46 - Cildo Meireles. *Zero Dollar* (1978 – 1984) p. 141
- Fig. 47 - Cildo Meireles. *Zero centavo* (1974 – 1978) p. 141
- Fig. 48 - Cildo Meireles. *Zero Cent.* (1984) p. 141
- Fig. 49 - *Sal sem Carne* (1975) p. 142
- Fig. 50 - Cildo Meireles. *Para ser curvada com os olhos* (1970) p.142
- Fig. 51 - Cildo Meireles. *Espelho cego* (1970) p. 143
- Fig. 52 - Cildo Meireles. *Dados* (1970-1996) p. 143
- Fig. 53 - Cildo Meireles. *Resposta* (1974) p. 144
- Fig. 54 - Cildo Meireles. *Porta-Bandeira* (1981) p. 144
- Fig. 55 - Cildo Meireles. *Percevejo/Cerveja/Serpente* (1980) p. 144