Universidade de São Paulo
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo

Diego Moreira Matos

CILDO MEIRELES – ESPAÇO, MODOS DE USAR

São Paulo
2014

Diego Moreira Matos

CILDO MEIRELES – ESPAÇO, MODOS DE USAR

Tese apresentada à Faculdade de Arquitetura e
Urbanismo da Universidade de São Paulo para
obtenção do título de Doutor em arquitetura e
urbanismo

Área de Concentração: Projeto,
Espaço e Cultura

Orientador: Prof. Dr. Agnaldo
Aricê Caldas Farias

São Paulo
2014

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

E-MAIL DO AUTOR: diegomoreiramatos@gmail.com

Matos, Diego Moreira
M433c Cildo Meireles – espaço, modos de usar / Diego Moreira
Matos. – São Paulo, 2014.
258 p. : il.

Tese (Doutorado – Área de Concentração: Projeto, Espaço e Cultura) – FAUUSP.

Orientador: Agnaldo Aricê Caldas Farias

1.Arte contemporânea 2.Espaços culturais 3.Critica de arte
4.Meireles, Cildo, 1948- I.Título

CDU 7.036

*“Um homem solitário não pode construir
máquinas nem fixar visões, salvo na forma
truncada de escrevê-las ou desenhá-las para
outros, mais afortunados”.*

Adolfo Bioy Casares

Agradecimentos

Primeiramente, gostaria de agradecer à FAU USP por acolher uma pesquisa de tal natureza. Nesse mesmo âmbito, agradeço à CAPES por ter viabilizado um apoio financeiro à pesquisa de doutorado. Ao professor Agnaldo Farias, meu orientador tanto no mestrado como no doutorado, pela acolhida e amizade. Nesse sentido, por ter sido também um apoio em minha vida profissional.

Às professoras Ana Maria Tavares e Fernanda Fernandes por suas valiosas contribuições no processo de qualificação. Fica também o meu reconhecimento aos professores que direta ou indiretamente permearam minha formação acadêmica que aqui em São Paulo perfazem 8 anos.

Nessa trajetória de 4 anos de pesquisa gostaria de agradecer também às instituições e seus funcionários que me acolheram em minhas várias idas e vindas nos seus acervos. São elas: as bibliotecas da FAU USP – cidade universitária e Maranhão, ECA USP, Lourival Gomes Machado (MAC USP), Florestan Fernandes (FFLCH) e PUC – RIO (como também do acervo da pós-graduação em história da arte); a Fundação Bienal de São Paulo, o Museu de Arte Moderna de São Paulo, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, o Museu Nacional de Belas Artes, o Centro de Documentação da FUNARTE e o “The Museum of Modern Art” (NY).

Gostaria também de agradecer ao crítico Frederico Morais por ter me recebido e dado seu valioso depoimento. Agradeço também aos demais profissionais da área que eventualmente tenham contribuído para a pesquisa.

Faço um agradecimento especial aos meus amigos queridos que diretamente me ajudaram nessa empreitada final, dando o suporte necessário para que a tese se materializasse. São eles: Alberto Lins, Ana Maria Maia, João Sodré e Sabrina Fontenele.

Ao longo desse percurso tortuoso de trabalho, de crenças e descrenças, caminhos e descaminhos afetivos e profissionais, quero agradecer às pessoas que direta ou indiretamente estiveram nesse meu universo e que tornam a vida paulistana menos áspera e mais acolhedora. Além dos citados anteriormente, são eles: Alessandra Parente, Bruno Sidrim, Bia Rufino, Chico Mattoso, Clarice Lima, Clévio Rabelo, Cristina Fino, Daniel Costa, Daniela Arrais, Flávia Marreiro, Gaú Manzi, Isabelle Moreira Lima, Juliana Braga, Lívia Perozim, Marcelo Quinderé, Mariana Guardani, Natália Teixeira, Nelson Parente, Paula Signorelli, Rafael Urano, Renan Costa Lima, Tiago Guimarães, Thomaz Resende, Yana Parente, Vitor Cesar, entre tantos outros queridos. Preciso agradecer ao Moacir do Anjos por ter me apresentado ao Cildo Meireles e por ser uma voz crítica e lúcida na leitura do universo desse artista.

Quero agradecer sinceramente aos artistas, especialmente aos meus amigos artistas, por tornarem o horizonte da vida menos raso e medíocre.

Com todo meu apreço e admiração, agradeço ao Cildo por sua sempre gentil acolhida e, mais ainda, por deixar um legado precioso à nossa história intelectual e cultural.

Queria, por fim, agradecer à minha família, em especial à minha querida e única irmã Laura Matos.

Aqui também merece uma atenção mais do que especial o apoio familiar e acadêmico de Idilva Germano, mãe da minha irmã.

Por fim, e com minha eterna gratidão, agradeço aos meus queridos pais, Maria Odete Moreira e Mauricio Matos, para os quais dedico com amor essa tese. Sem eles, nada disso seria enfim possível. Espero um dia saber ser “pais” como eles.

Resumo

O problema do espaço, tanto em termos da experiência como no campo da produção de conhecimento, tem sido um dos pontos cruciais da prática contemporânea em artes visuais. Deixando-se afetar pela esfera da vida e pelas várias disciplinas que direta ou indiretamente lidam com a espacialidade – às quais podemos citar a filosofia, a física, a arquitetura, a geografia, dentre outras –, os artistas desenvolvem pesquisas direcionadas a essa questão; obviamente sem nunca esquecer a coordenada do tempo. No contexto brasileiro, o trabalho de Cildo Meireles – um artista de grande importância com uma relevante contribuição no cenário intelectual no país – a investigação desse problema é particularmente reveladora. Ele é um dos artistas que melhor possibilitam uma observância da natureza do espaço, seja por meio de sua subversão, de sua percepção ou mesmo de sua proposição. Inaugurada na segunda metade da década de 1960, a sua trajetória artística contribuiu para o tensionamento das fronteiras da arte pelo seu viés conceitual e experimental. Ao mesmo tempo que o artista se encontra profundamente consciente de sua situação contextual de caráter biográfico, histórico, ambiental e político, sua prática esteve sempre em sintonia com as paulatinas transformações vivenciadas pela arte, o que é revelado na própria história oficial da arte contemporânea recente. Tendo como referente o conjunto da obra do artista, parte-se da hipótese de que por meio de uma trama narrativa bifurcada (trama essa que pode ser espelhada em seu discurso), Cildo Meireles opera uma investigação aguda sobre as razões do espaço com claras implicações políticas. Portanto, procura-se traçar, num jogo de idas e voltas, uma perspectiva sobre sua trajetória, tendo em vista seus trabalhos de meados dos anos 1970 que representam o ponto nodal dessa trama. É das incertezas espaciais de trabalhos como *Eureka/ Blindhotland* e *Malhas da Liberdade* que se consegue definir uma prática de deflagração espacial, o que se revelará extremamente sedutora. Dividida em duas partes principais, a tese propõe em seu primeiro momento oferecer uma estrutura conceitual que define a percepção geral de uma situação espacial, onde o trabalho de arte deve operar ou ser ele mesmo aquela situação. Na busca incessante de desarmar o real e o consenso em obras que subvertem as expectativas comuns em relação ao espaço, o artista permite desestabilizar algumas tradições culturais e ideologias modernas. E é para novas formas de compreensão do espaço ou mesmo na proposição de espaços que o artista apontará seu olhar. É sobre esses desdobramentos em sua produção que a segunda parte da tese irá focar, apresentando alguns conjuntos instalativos em que a sedução pela arte se faz valer e que levam o indivíduo a uma imersão espaço – temporal e a questionar as certezas do espaço.

Palavras – chave

Cildo Meireles. Espaço. Arte Contemporânea. Crítica de Arte.

Abstract

The problem of space both as experience and in the field of knowledge production has been one of the crucial matters of contemporary visual arts. Allowing themselves to be affected by the sphere of life and therefore by several disciplines that directly or indirectly deal with spatiality - such as Philosophy, Physics, Architecture, Geography among other - artists develop their researches aiming at this question, obviously never forgetting the time co-ordinate. In Brazilian context the work of Cildo Meireles - an artist of great importance due to his relevant contribution to national intellectual scene - the investigation of this problem is particularly revealing. He is one of the artists whose work best enables the observation of the nature of space either by its subversion, or his critical perception, or even its proposition. Starting in the second half of the sixties, Cildo Meireles artistic trajectory helped questioning the frontiers of art both in conceptual and experimental ways. While the artist is deeply conscious of his situation (featuring biographical, historical, environmental and political aspects, his practice has always been in the line with the gradual changes of art, fact that is revealed in the official history of recent art. Taking his life's work as a reference, our hypothesis is that Cildo Meireles operates an acute investigation about the reasons of space by means of a bifurcated narrative plot (a plot that can be mirrored in his discourse). With obvious political implications, we outline a perspective about his trajectory as in a game of moving back and forth. The central point of his trajectory occurs in the middle seventies. It is from the spatial uncertainties of works such as *Eureka/ Blindhotland* and *Malbas da Liberdade* that we define a practice of spatial outburst, later anchored on its chiefly seductive nature. Divided in two main parts, this thesis firstly offers a conceptual frame to define a general perception of a spatial situation where the work of art must operate or be itself that situation. In an endless search for disarming reality and consensus in works that subvert ordinary expectations in relation to space, the artist helps destabilizing some cultural traditions and modern ideologies. It is towards new forms of comprehending space or even proposing it that the artist directs his gaze. It's about these developments in his art production that the second part of the thesis will focus on, presenting some installations where the seduction through art asserts itself and takes the individual to a space-time immersion, questioning the certainties of space.

Key Words

Cildo Meireles. Space. Contemporary Art. Art Criticism.

Lista de Ilustrações

INTRODUÇÃO

Il. 01. *Mesa de trabalho do artista, Ateliê de Cildo Meireles*. | p. 39

—

CAPÍTULO 01

Il. 02a. *Fio (1990/1995), Cildo Meireles*. | p. 83

Il. 02b. *Fio (1990/1995), Cildo Meireles*. | p. 83

Il. 03. *Secant (1977), Carl Andre*. | p. 84

Il. 04. *Espaços Virtuais: Cantos (1967-1968), Nº 4, Cildo Meireles*. | p. 85

Il. 05. *Espaços Virtuais: Cantos (1967-1968), Cildo Meireles*. | p. 86

Il. 06. *Espaços Virtuais: Cantos (1967-1968), Cildo Meireles*. | p. 86

Il. 07a. *Espaços Virtuais: Cantos (1967-1968), Cildo Meireles*. | p. 87

Il. 07b. *Espaços Virtuais: Cantos (1967-1968), Cildo Meireles*. | p. 87

Il. 08. *Espaços Virtuais: Cantos (1967-1968), Cildo Meireles*. | p. 88

Il. 09. *Espaços Virtuais: Cantos (1967-1968), Cildo Meireles*. | p. 88

Il. 10. *Espaços Virtuais: Cantos (1967-1968), Cildo Meireles*. | p. 88

Il. 11. *Espaços Virtuais: Cantos (1967-1968), Cildo Meireles*. | p. 89

Il. 12. *Espaços Virtuais: Cantos (1967-1968), Cildo Meireles*. | p. 89

Il. 13. *Estudo para Espaço (1969), Cildo Meireles*. | p. 90

Il. 14. *Estudo para Tempo (1969), Cildo Meireles*. | p. 91

Il. 15. *Estudo para Espaço/Tempo (1969), Cildo Meireles*. | p. 92

—

CAPÍTULO 02

- Il. 16. *Espelho Cego* (1970), *Cildo Meireles*. | p. 141
- Il. 17. *Arte Física: Caixas de Brasília/ Clareira* (1969), *Cildo Meireles*. | p. 142
- Il. 18. *A Line Made by Walking* (1967), *Richard Long*. | p. 143
- Il. 19. *Mile Long Drawing* (1968), *Walter de Maria*. | p. 144
- Il. 20a. Ficha de Inscrição (Frente) no Salão da Bússola para o trabalho *Arte Física: Caixas de Brasília/ Clareira*. | p. 145
- Il. 20b. Ficha de Inscrição (Verso) no Salão da Bússola para o trabalho *Arte Física: Caixas de Brasília/ Clareira*. | p. 145
- Il. 21. *Cruzeiro do Sul* (1969-70), *Cildo Meireles*. | p. 146
- Il. 22. *Cruzeiro do Sul* (1969-70), *Cildo Meireles*. | p. 146
- Il. 23. *Cruzeiro do Sul* (1969-70), *Cildo Meireles*. | p. 147
- Il. 24. *Socle Du Monde* (1961), *Piero Manzoni*. | p. 148
- Il. 25. *Desert Cross* (1969), *Walter de Maria*. | p. 148
- Il. 26. *Oriente/ Ocidente* (1972), *Antônio Dias*. Coleção do artista. | p. 149
- Il. 27. *Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto Coca – Cola* (1970), *Cildo Meireles*. | p. 150
- Il. 28. *Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto Coca – Cola* (1970), *Cildo Meireles*. | p. 150
- Il. 29. *Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto Cédula* (1970 -), *Cildo Meireles*. | p. 151
- Il. 30. *Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto Cédula* (1970 -), *Cildo Meireles*. | p. 151
- Il. 31. *Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto Cédula* (1975), *Cildo Meireles*. | p. 152
- Il. 32. *Inserções em Jornais: Classificados* (1970), *Cildo Meireles*. | p. 153
- Il. 33. Vista da *exposição Agnus Dei* (1970), tendo como cenário a ação de Frederico Moraes ao se apropriar do trabalho *Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto Coca – Cola* (1970). | p. 154
- Il. 34. *Inserções em Circuitos Antropológicos: Token* (1971), *Cildo Meireles*. | p. 155
- Il. 35a. *Inserções em Circuitos Antropológicos: Token* (1971), *Cildo Meireles*. | p. 156
- Il. 35b. *Inserções em Circuitos Antropológicos: Token* (1971), *Cildo Meireles*. | p. 156
- Il. 35c. *Inserções em Circuitos Antropológicos: Token* (1971), *Cildo Meireles*. | p. 156

CAPÍTULO 03

- Il. 36a. *Mebis/ Caraxia (1970 - 71), Cildo Meireles.* | p. 196
- Il. 36b. *Mebis/ Caraxia (1970 - 71), Cildo Meireles.* | p. 196
- Il. 37. *Record: The Space Between (1971), Antonio Dias.* | p. 197
- Il. 38. Folder de exposição (Capa e verso), projeto Área Experimental (MAM RJ) – *Eureka/Blindhotland (1970 - 1975).* | p. 198
- Il. 38a. Folder de exposição (páginas internas, *Inserções*), projeto Área Experimental (MAM RJ) – *Eureka/Blindhotland (1970 - 75).* | p. 199
- Il. 38b. Folder de exposição (páginas internas, *Blindhotland*), projeto Área Experimental (MAM RJ) – *Eureka/Blindhotland (1970 - 75).* | p. 199
- Il. 38c. Folder de exposição (páginas internas, *Blindhotland*), projeto Área Experimental (MAM RJ) – *Eureka/Blindhotland (1970 - 75).* | p. 200
- Il. 38d. Folder de exposição (páginas internas, *Eureka e Expeso*), projeto Área Experimental (MAM RJ) – *Eureka/Blindhotland (1970 - 75).* | p. 200
- Il. 39. *Eureka/Blindhotland (1970 - 75), Cildo Meireles.* | p. 201
- Il. 40. *Eureka/Blindhotland – Inserções (1970 - 75), Cildo Meireles.* | p. 202
- Il. 41. *Eureka/Blindhotland – Eureka (1970 - 75), Cildo Meireles.* | p. 202
- Il. 42a. *Eureka/Blindhotland (1970 - 75), Cildo Meireles.* | p. 203
- Il. 42b. *Eureka/Blindhotland (1970 - 75), Cildo Meireles.* | p. 203
- Il. 43. *Eureka/Blindhotland (1970 - 75), Cildo Meireles.* | p. 204
- Il. 44. *Eureka/Blindhotland (1970 - 75), Cildo Meireles.* | p. 204
- Il. 45. *Eureka/Blindhotland (1970 - 75), Cildo Meireles.* | p. 205
- Il. 46. *Eureka/Blindhotland (1970 - 75), Cildo Meireles.* | p. 205
- Il. 47. *Blindhotland/ Gueto (1975), Cildo Meireles.* | p. 206
- Il. 48a. *Sal sem Carne (1975), Cildo Meireles.* | p. 207
- Il. 48b. *Sal sem Carne (1975), Cildo Meireles.* | p. 207
- Il. 49a. *Casos de Sacos (1976), Cildo Meireles.* | p. 208
- Il. 49b. *Casos de Sacos (1976), Cildo Meireles.* | p. 208
- Il. 50. *Casos de Sacos (1976) e Malbas da Liberdade, III (1977), Cildo Meireles.* | p. 208

- Il. 51. *Malhas da Liberdade* (1976 - 77), *Cildo Meireles*. | p. 209
- Il. 52. *Malhas da Liberdade* (1976 - 77), *Cildo Meireles*. | p. 209
- Il. 53. *Malhas da Liberdade, I* (1976), *Cildo Meireles*. | p. 210
- Il. 54a. *Malhas da Liberdade* (1976 - 77), *Cildo Meireles*. | p. 211
- Il. 54b. *Malhas da Liberdade, III* (1977), *Cildo Meireles*. | p. 211
- Il. 55. Ilustração do conjunto de *Cantor*. | p. 212
- Il. 56. Ilustração do triângulo de *Sierpinski*. | p. 213
- Il. 57. Ilustração gráfica do comportamento nas bifurcações em que a constante de Feigenbaum comparece. | p. 214
- Il. 58. *Drawing Series 1968 (Fours)*, *Sol LeWitt*. | p. 215
- Il. 59. *Faça Você Mesmo: Território Liberdade* (1968), *Antonio Dias*. | p. 216
- Il. 60. *Malhas da Liberdade* (1976 - 77), *Cildo Meireles*. | p. 216
- Il. 61. *Malhas da Liberdade* (1977), *Cildo Meireles*. Ilustração da lei de formação das Malhas da Liberdade em exposição realizada no MAM RJ. | p. 217
- Il. 62. *Malhas da Liberdade III* (1977), *Cildo Meireles*. Trabalho montado em exposição realizada no MAM RJ. | p. 217

—

CAPÍTULO 04

- Il. 63. Documento com a descrição do projeto (1980) de *La Bruja* (1979 - 81). | p. 234
- Il. 64a. Desenho ilustrativo do trabalho *La Bruja* (1979 - 81), feito pelo artista. | p. 235
- Il. 64b. Desenho ilustrativo do trabalho *La Bruja* (1979 - 81), feito pelo artista. | p. 235
- Il. 65. *La Bruja* (1979 - 81), *Cildo Meireles*. Composta por uma base de vassoura de madeira e aproximadamente 2.000 km de fios de algodão. | p. 236
- Il. 66. *La Bruja* (1979 - 81), *Cildo Meireles*. Composta por uma base de vassoura de madeira e aproximadamente 2.000 km de fios de algodão. | p. 237
- Il. 67. *La Bruja* (1979 - 81), *Cildo Meireles*. Composta por uma base de vassoura de madeira e aproximadamente 2.000 km de fios de algodão. | p. 237
- Il. 68. *La Bruja* (1979 - 81), *Cildo Meireles*. Composta por uma base de vassoura de madeira e aproximadamente 2.000 km de fios de algodão. | p. 238

- Il. 69. Projeto detalhado do trabalho *Através (1983 – 1989)*. | p. 239
- Il. 70. *Através (1983 – 1989)*, *Cildo Meireles*. Instalação com área aproximada de 225 m². | p. 240
- Il. 71. *Através (1983 – 1989)*, *Cildo Meireles*. | p. 241
- Il. 72. Convite para a exposição *Througb (1989)*, realizada em Kortrijk, Bélgica. | p. 242

—

* * *

Sumário

CILDO MEIRELES – ESPAÇO, MODOS DE USAR

–

Nota editorial | p. 16

–

INTRODUÇÃO | p. 17

Sobre o espaço, o artista e sua obra na construção de um percurso aberto | p. 18

Sobre a construção de uma malha | p. 23

Sobre o conceito de espaço: um preâmbulo por áreas do conhecimento | p. 26

–

MÓDULO 01 | CONCEITO E AMBIENTE | p. 40

–

CAPÍTULO 01 |

DO CONCEITO À SITUAÇÃO ESPACIAL | p. 41

1.1. Uma trilha bifurcada pelo inesgotável problema do espaço na arte contemporânea | p. 42

1.2. Sobre as situações espaciais de Cildo Meireles | p. 58

1.2.1. Uma primeira abordagem - *Espaços Virtuais: Cantos (1967-1968)* | p. 67

1.3. Da representação à proposição de uma situação real -

Estudo para Espaço (1969); Estudo para Tempo (1969); Estudo para Espaço/Tempo (1969) | p. 76

Caderno de imagens 01 | p. 83

–

CAPÍTULO 02 |

POR UMA CONSCIÊNCIA CONTEXTUAL | p. 93

2.1. O Brasil em contexto: o espaço por contingência política através da arte | p. 94

2.1.1. *Arte Física: Caixas de Brasília/ Clareira (1969)* | p. 107

2.1.2. *Cruzeiro do Sul (1969-7)* | p. 119

2.2. A idéia enquanto arte e a desconstrução do modo e do meio | p. 126

2.2.1. *Inserções em Circuitos Ideológicos (1970 -)* | p. 130

2.2.2. Da consciência contextual ao posicionamento crítico – espacial diante do sistema das artes -

A exposição Agnus Dei (1970) e as Inserções em Circuitos Antropológicos (1971 -) | p. 134

Caderno de imagens 02 | p. 141

—

MÓDULO 02 | MODOS DE USAR | p. 157

—

CAPÍTULO 03 |

ENTRE A RAZÃO E O CAOS, AS SUTILEZAS DA DEFLAGRAÇÃO | p. 158

3.1. Sobre as incertezas do espaço | p. 159

3.1.1. O conjunto *Eureka/ Blindhotland (1970-1975)* | p. 166

3.1.2. A constituição do espaço cego e a noção de gueto | p. 175

3.2. Momento de inflexão: síntese, processo e abertura | p. 180

3.2.1. *Malhas da liberdade (1976 – 1977)* | p. 183

3.2.2. Sobre uma herança construtiva e a poética do limite | p. 192

Caderno de imagens 03 | p. 196

—

CAPÍTULO 04 |

POR UM FIM EM ABERTO | p. 218

4.1. Deflagração, contaminação e ocupação - *La Bruja* (1979-1981) | p. 219

4.2. Contenção, limites e sentidos - *Através* (1983-1989/ 2007) | p. 226

4.3 Cildo em revista e as contingências pela sedução | p. 231

Caderno de imagens 04 | p. 234

—

BIBLIOGRAFIAS | p. 243

Referências Bibliográficas | p. 244

Bibliografia Complementar | p. 253

—

* * *

Nota Editorial

—

A tese que aqui se apresenta contém 2 módulos principais: módulo 01 (CONCEITO E AMBIENTE) e módulo 02 (MODOS DE USAR). Por sua vez, cada um deles se bifurca em 2 capítulos. A cisão entre os dois módulos é uma apreensão didática das questões levantadas a seguir. Por uma tomada de partido projetual em que o legado artístico de *Cildo Meireles* é o objeto central, independente da hierarquia modular, cada capítulo oferece uma fluidez padrão de informação, ancorada na partida pela Introdução e finalizado pela perspectiva aberta das considerações finais. Sendo assim, cada um deles possui um núcleo seqüencial formado por *uma epígrafe, o corpo de texto com todos os seus itens e, por fim, um caderno de imagens*. Sempre nessa ordem, tal caderno ilustrativo respeita a narrativa textual e estabelece uma leitura visual das disposições teóricas e críticas argumentadas em cada capítulo. O caminho inverso poderá ser um exercício proveitoso na compreensão desses 4 blocos. Por fim, após esses quatro conjuntos de informação são formalizadas as *referências bibliográficas gerais*, atendendo ao corpo da tese inteira. Trata-se de escolhas editoriais que tentam estabelecer conexões fiéis as idéias primeiras dessa pesquisa acadêmica de doutorado.

—

INTRODUÇÃO

—

Ao se falar no termo espaço talvez a primeira acepção que vem à mente é seu entendimento dentro da arquitetura, ou seja, sua constituição enquanto espaço construído, lugar de uso e vivência. Poderíamos ir um pouco mais longe ao pensarmos nele como matriz fundante das cidades, em constante processo de transformação, e suas determinações físicas, limites e ambiências edificadas, por sua vez, definidas através de uma linguagem própria. De antemão, sabemos que tal abordagem nos levaria a um caminho mais restrito, eliminando-se inclusive outras possíveis tematizações do mesmo que a arte contemporânea, objeto aqui investigado, procura explorar dissociando-se das noções de uma disciplina. Até porque o trabalho de arte ou mesmo o gesto ou a intenção artística nem sempre conjugaria o verbo “espacializar”. As artes plásticas, como outros campos, a exemplo da literatura, pode no mais das vezes especular acerca do espaço ou convocar aqueles que o apreciam a “experienciar” o que ali possa ter sido sugerido.

A ideia de espaço perpassa também outras lembranças que nos são imediatas. Muitas vezes o temos como algo extensível, ilimitado e associado ao campo mais longínquo que nossos olhos possam alcançar. Eventualmente ele particulariza-se, na medida em que a paisagem tende a mudar. E nesse deslocamento, o seu par imediato, o tempo passa a atuar adicionando uma segunda camada interpretativa. Desse modo a idéia de movimento é imprescindível para que o espaço possa ser compreendido de forma perceptiva. A noção de espaço, portanto, percorre dois campos de interpretação que correm em paralelo e tendem em dado momento a bifurcarem-se e eventualmente aproximarem-se. Trata-se do espaço como experiência ou o *espaço concreto da experiência* e aquele definido abstratamente pela ciência, numa *leitura interpretativa da matemática e da física; o que se conhece como absoluto*. E, em termos de conhecimento, *a filosofia* nos deu ao longo dos séculos um substrato teórico que advém da capacidade humana de reflexão. Obviamente que análise do problema espacial foi sempre cercada pelo condicionamento histórico que naquele momento se oferecia.

Se aparentemente esses dois campos interpretativos parecem não combinar, acredita-se que é justamente na condição inventiva da arte, no caso do contexto contemporâneo, o artifício deflagrador de tal cruzamento. Formulada essa hipótese primeira, desbrava-se tal investida na observação e percepção crítica da trajetória artística e produtiva de um artista brasileiro que vem por mais de quarenta e cinco anos preocupando-se em investigar o problema de forma aguda e sensível. Trata-se de *Cildo Meireles* (1948). O fenômeno do espaço comparece de forma bifurcada e em rede, num palimpsesto em que o discurso do artista, sua experiência empírica, o conjunto de sua obra, a fortuna crítica motivada pelos seus trabalhos, a sua inserção na história da arte brasileira, a aproximação com a ciência, a sua história de vida pessoal e uma longa e processual investigação externa de sua trajetória e obra fazem aflorar. É imprescindível ter a consciência de que ao longo do texto a trajetória e carreira do artista, o personagem protagonista e a sua produção são, digamos assim, razões distintas e não devem ser desvirtuadas. Não que a teia de relações não seja algo importante e que reflete diretamente o modo de pensar e operar de Cildo Meireles, mas que ela em si

permita estabelecer uma leitura à qual se pode chamar de “racionalidade desconstruída”, termo do próprio artista.

Esse amálgama de incertezas, imprecisões, repertórios e disciplinas nos desafia a construir um maleável fio condutor representado pela tese. Aos modos de um fractal, relativas constâncias e algumas alternâncias nos permitem tecer a narrativa aqui proposta. De imediato, a referência primeira que se impõe de forma contumaz é a própria produção artística de Cildo Meireles. O encadeamento contínuo de seus trabalhos concebe uma rede em que ordem e desordem estabelecem um campo de força, um pólo de repulsa e atração. Como faremos alusão freqüente à física, enquanto medida poética da vida assim como a arte, nos faz lembrar aqui dos *estranhos atratores* de Douglas Hofstadter (1987) que põem ordem e desordem na matéria e geram uma multiplicidade. Nesse sentido, convergem para formação de um espaço entre ou intervalar, lugar onde a experiência do espaço se materializa de forma abstrata e pode ser rebatido para o campo ou situação da experiência de vida.

Essa operação percebida pela experiência científica nos coloca analogamente em referência aos processos construtivos da arte e aos elementos fundadores de um exercício formal de expansão em que ironicamente a lei de formação oferece em sua aplicabilidade um paradoxo – o de sua própria desconstrução. O jogo da linguagem e o exercício empírico e instrutivo de composição são componentes definidores da obra do artista, o que talvez lhe atribua uma condição sintética e catalisadora. Tendo em perspectiva uma trajetória que se enlaça no tempo em um movimento de ida e volta, encontramos uma série de trabalhos que nos oferecem essa situação espacial de síntese, trata-se de *Malhas da Liberdade* (1976 – 77). Não é à toa que essa obra será o centro dessa investigação. De imediato esse trabalho nos defronta com a pergunta: Como uma malha pode aludir à liberdade?

Primeiro, ela estabelece pontos de contato que permitem subdivisões e crescimento espacial infinito. Mas, na medida em que ela se ramifica, a malha também cria passagens propensas ao movimento, às trocas e aos novos cruzamentos. Se é estabelecida uma sólida base de referência refletida no trabalho de arte, também dele podem nascer novas perspectivas de criação. É o que queremos chamar de uma poética da deflagração. E tal ação constitui uma situação espacial específica. Cabe, neste meio tempo, a precisa metáfora do malabarista sempre evocada por Cildo Meireles em seu discurso. Se a idéia de movimento é permanente e a arte atua num espaço intervalar, o artista está em posição semelhante ao malabarista¹. Este é uma figura que administra três coisas em um lugar que só cabem duas. Nessa perspectiva, o tempo torna-se essencial e dele se tira proveito. Assim é possível atuar num intervalo, encontrar uma brecha na malha e dela emergir uma situação. Nesse sentido, assim como o

¹ A metáfora com o malabarista é uma das várias exemplificações da condição do artista que comparece em discurso do artista. Tal consideração encontra-se em depoimentos coletados para bibliografias específicas como também em depoimentos prestados ao autor. A prática artística de Cildo Meireles pode ser evocada tomando-se emprestadas as palavras de Ronaldo Brito (1976). Falemos, portanto, de *um sutil ato de malabarismo*.

malabarista, o artista é aquele que encontra um lugar no tempo. Talvez esteja aqui um propósito primeiro dos modos pelos quais o artista usa o espaço.

* * *

Como veremos adiante, a própria compreensão contemporânea de espaço, inaugurada pela nova física pós-einsteiniana, tem nessa dupla uma matriz indissociável. A abstração de uma ideia de espaço vivenciada sensorialmente é produto de investigação das ciências como a matemática e a física, que juntas desvendam enigmas desde sobre a criação do universo até particularidades como a noção de Buraco Negro. Isso nos conduz à acepção popular de espaço que diz respeito a esse universo que se prolonga para além do céu e de nosso campo gravitacional, sempre condicionado ao dado temporal.

Lembremos, por exemplo, de expressões simplórias, mas que em dadas circunstâncias podem ser extremamente poéticas, como “até onde os olhos podem alcançar”. A exploração desse limite pelo olho na observação do campo bidimensional ou tridimensional, afora a fisicalidade que nos cerca, permite propor uma apuração dos sentidos ou mesmo desconstruir postulados e parece ser papel da arte, que se faz como instrumento e que talvez melhor especule sobre o espaço pois não lida necessariamente com uma materialidade, como, por exemplo, deveria lidar a arquitetura. A produção artística, em última instância, alimenta-se de figuras de linguagem para subverter os parâmetros experimentados pela ciência. Faz com que nós experimentemos a própria existência do espaço, guardando nessa vivência os mais diversos valores de medida.

Assim, essa proposição da física do século XX acaba por ser limitada pela própria noção de visualidade, primeiro elemento ao qual recorremos quando queremos delimitar um espaço. Ou seja, é dentro dessa infinitude – ou desse *espaço absoluto*, talvez se possa postular – que recorremos ao olho para que este nos determine um fim espacial. Na verdade, não existe uma maneira de se delimitar o espaço mas sim a construção de critérios que nascem desde os conhecimentos populares até as formulações de rigor científico e de suas postulações comuns no campo das ciências exatas. No campo discursivo advoga também pela noção de espaço a produção de conhecimento interessada em observar os fenômenos sociais como os postulados da geografia, obviamente sem excluir a própria natureza, mas levando-se adiante uma compreensão do espaço formulada a partir da interação do indivíduo com o seu meio ao longo do tempo e com lastros culturais diversas em função do lugar e do tempo histórico. Simultaneamente, o espaço é, portanto, formulado pela própria história.

Talvez a investida primeira e mais simples esteja na consulta a um dicionário de língua portuguesa, primeiro recurso na busca por um significado. Assim, se recorremos a ele algumas definições comparecem hierarquicamente, definindo-se um trânsito que vai da máxima abstração à concretude do evento dito espacial. No dicionário *Houaiss* (2004), por exemplo, quatro definições aparecem em seqüência. A primeira delas é de razão geométrica e diz que o espaço seria a “distância entre dois pontos ou duas linhas”, a condição necessária para que abstratamente possa-se definir um domínio, um plano com dimensão em uma ordem de grandeza qualquer. Naturalmente é a partir desse

enunciado que se pode a seguir definir o espaço como uma “extensão limitada em uma, duas ou três dimensões”, o que nos permite pensar em uma materialidade para o que vocábulo descreve. Essa extensão por sua vez ganharia uma outra ordem de grandeza, que nos colocaria em um terceiro campo de definição: “a extensão que compreende o sistema solar, as galáxias, as estrelas; o universo”.

Temos então um retorno possível a uma máxima abstração, na medida em que a infinitude do universo é algo difícil de mensurar e de conseguir compor como uma dada extensão. É na verdade a sujeição da noção de espaço enquanto um *a priori*, ou seja, o lugar ou a situação que já existe e abriga todas as coisas do mundo. E pode ser ainda um “período ou intervalo de tempo”, o que nos condiciona portanto ao que seria seu par imediato. Retomando-se agora a noção de distância que medimos não apenas por unidade de tamanho mas por unidade de tempo. É o tempo que nos dá a sensação desse intervalo entre as coisas. Muitas vezes a determinação desses parâmetros de medição nos faz pensar em seu oposto, o que comumente se chamaria de vazio. Estabelece-se aqui uma reiteração de uma via de mão dupla entre o que se preenche ou habita e o que inexistente ou se estabelece como intervalo ou mesmo negativo. Não é por acaso que a noção de vazio possa confundir-se com a própria percepção do espaço. Os vazios, no espaço construído, são a prova de existência do outro. São eles, por fim, o próprio espaço.

Nessa digressão que se traça a partir de uma consulta ao dicionário entendemos que a geometria é assumida indiretamente, pondo-se como campo de conhecimento e normativas que primeiro estabeleceu a possibilidade de se representar matematicamente algo que nos é posto como fundamental em uma relação sinestésica com o mundo. Ademais, considera-se também sua condição histórica de compreensão e sua carga filosófica, algo que põe em curso a possibilidade de compreender o espaço em termos ontológicos. Poderíamos falar então de uma ontologia do espaço? E como, de fato, esse contingente é produzido pela arte contemporânea? Por fim, tendo em vista o personagem e propositor de nosso objeto de estudo, sob que modos Cildo Meireles opera essa produção ou uso?

* * *

É importante enfatizar que o objeto inicial de atenção nesta pesquisa é a obra do artista Cildo Meireles. Já a idéia de espaço comparece permeando a narrativa que é constituída nesta tese. Na verdade, este espaço revelar-se-á como elemento hegemônico e que dará sentido a uma teia de relações estabelecidas entre os trabalhos ao longo dos mais de quarenta anos na trajetória do artista e na história da arte. Estabelece-se uma leitura em que são contempladas desde obras conceituais e objetuais produzidas ainda em meados dos anos 1960 até as instalações que surgem com mais constância nos anos 1990. Todas elas, aos seus modos, insinuam uma percepção poética pela condição deflagratória desses trabalhos. Inclusive, tais mudanças na maneira como os trabalhos se materializam parece ter justificativa plausível dentro da investigação que por hora se processa. Essa perspectiva será conduzida ao longo da estrutura da tese, que identifica alguns momentos

significativos da produção artística de Cildo Meireles a partir da hipótese de que o artista, ao exercer em sua prática um contínuo processo de especulação sobre a natureza do espaço, revela suas possíveis incidências pelos trabalhos entrelaçados em rede, ou melhor, na forma de uma malha outrora mencionada. É bom ressaltar que essa aproximação quase literal com a obra do artista não advém de uma simples referência ou escolha arbitrária de partida.

Existem no palimpsesto características que podem ser verificadas na atuação de Cildo Meireles. Como veremos adiante, há um momento histórico em meados dos anos 1970 em que a produção desse artista, como de muitos de seus pares, chega a um momento de máxima contenção e resistência conceitual. Se formula naquele momento uma saída deflagratória, quase explosiva, que constituiria, no caso do Cildo, em formulações de caráter espacial. Caberia nesse momento o caráter sedutor de sua obra, que veremos adiante.

Tendo em vista esse dado de consciência contextual, mais do que indicar uma simples categoria de espaço (como conceito estático e compartimentado) - o que conferiria à leitura um caráter genérico já que o espaço (sem dissociá-lo de seu par imediato, o tempo) acaba por estar próximo de todos os condicionantes da vida -, tratava-se de reconhecer os modos de pensar e produzir o mesmo a partir de conceitos que são caros ao artista ou que, de certo modo, estão na raiz do problema constituído com o trabalho de arte. Está centralizado o caminho trilhado pelo trabalho. Se insinuamos um percurso deveras sinuoso, bifurcado e articulado, sob o regime de um ensaio conceitual articulado, achamos por bem, ainda em modelo introdutório nos atermos a uma de nossas primeiras leituras elucidativas e sintéticas do problema:

Embora apresente uma solução de formalização singular para cada projeto imaginado, também Cildo Meireles se ocupa, desde quase o início de sua trajetória, em discutir criticamente a idéia convencional de espaço em que se desenrola a vida humana - quer em sua dimensão física e cotidiana, quer em uma perspectiva política e de temporalidade ampliada -, afastando maneiras redutoras ou circunscritas de topografar territórios. Para tanto, o artista exercita - por meio de seus trabalhos - um método de investigação do mundo que, em vez de ater-se somente ao campo da percepção retiniana, se apóia na 'síntese entre relações sensoriais e mentais' de modo que os sentidos e a razão estimulem uns aos outros e produzam, juntos, a cognição de espaços que se habitam ou que só se concebem". (Moacir dos Anjos, Babel, 2006, p. 11).

Logo no prólogo de seu texto Babel, Moacir dos Anjos nos oferece um gancho para a ação investigativa que aqui se inicia. Ele parece definir a existência desse lugar do "entre", em que sentido e razão trabalham na compreensão dos espaços de vivência ou dos que podem ser concebidos. Em outros termos, poderíamos falar de um estudo topológico daquilo que sua obra nos oferece. E, trazendo para o espaço concreto da experiência (Bollnow, 2011) trata-se, nas palavras do crítico, de um processo aberto de topografar territórios.

Dentro da hipótese de se construir um percurso em aberto para o qual o espaço, o artista e sua obra convergem, tem-se em última instância a perspectiva crítica que incide na vontade investigativa de

trazer o espaço à luz desse legado artístico, que muito nos conta do Brasil e das dinâmicas da história e do circuito da arte contemporânea (no que ela teria de mais experimental), já bem distante dos debates de gênero, técnica e suporte. Poderíamos inclusive ir além, almejando um lugar quase que científico ao fazer artístico de Cildo Meireles. Subjaz a idéia de uma inesgotabilidade inerente aos trabalhos de arte investigados ou do conjunto que esses notabilizam. Amiúde, a pluralidade interpretativa impõe uma condição aberta à construção poética (Eco, p. 57, 2005). E dessa condição somos inescapáveis.

—

Sobre a construção de uma malha

Se o índice oferece de sobrevôo uma primeira ordem estrutural, ele parece impassível diante da inesgotabilidade relatada anteriormente. Acerca desse quesito, é necessário abrigar em um segundo plano uma outra estrutura em que são desvelados os próprios trabalhos artísticos que serão investigados. Mas para que se dê conta dessa leitura, antes é relevante conduzir um relato de sua narrativa principal.

Por fins metodológicos e de um partido que nasce de um olhar mais amplo, optamos por segmentá-la em dois módulos principais que contribuem didaticamente para compreensão do trabalho e dos objetivos correntes. Esses dois conjuntos amplos insinuam metodologicamente os aspectos teóricos e críticos lançados pelos quatro capítulos sugeridos. O *módulo 01*, CONCEITO E AMBIENTE, que é composto pelos dois primeiros capítulos define o tema da tese, levantando os conceitos que compreendem a noção de espaço, ilustrando de que maneira tal especulação espacial repercute na obra do artista. Criam-se também bases para um recorte histórico dentro de um amplo contexto da história da arte brasileira, apresentando em que ambiente o artista desenvolve sua poética ainda ao final dos anos 1960. Nesse sentido, o capítulo 01 (DO CONCEITO À SITUAÇÃO ESPACIAL) e o capítulo 02 (POR UMA CONSCIÊNCIA CONTEXTUAL) são complementares entre si. Ademais, existe uma razão histórica imposta na trajetória do artista que define um momento de inflexão, propulsor para o segundo módulo da tese.

O *módulo 02*, MODOS DE USAR, formado pelos dois últimos capítulos, traz, pelo viés do espaço, as definições de uma síntese conceitual da obra do artista no capítulo 03 (ENTRE A RAZÃO E O CAOS, AS SUTILEZAS DA DEFLAGRAÇÃO). Esta síntese é fundamental para o desenvolvimento de suas instalações apresentadas no capítulo conclusivo (POR UM FIM EM ABERTO). Portanto, esse módulo apresenta o núcleo central do tema abordado, que em termos históricos correspondente aos meados dos anos 1970, e desenvolve essa hipótese nas situações espaciais promovidas de forma sedutora pelo artista, especialmente a partir da virada para os anos 1980. Historicamente poderíamos até reiterar a noção de ambiente que se materializaria nas

instalações do artista. Mas, em função de um dado histórico, teríamos efetivação de uma significação anacrônica. Ao mesmo passo, o termo ambiental, talvez coerente no início da trajetória do artista, é constantemente rechaçado por ele próprio, pois parece reiterar um condicionamento físico ao trabalho.

Sem perder de vista sua auto-consciência e sua perseguição política da arte, parece manter o dado contingente de sua obra sempre no limiar entre ordem e desordem, caos e razão, real e virtual, espaço vivido e espaço concebido, etc.

Ao final do trabalho, são lançadas como desafios algumas questões conclusivas, estabelecendo nós para futuras bifurcações dessa estrutura permeável.

* * *

A permeabilidade, que por mais das vezes nos oferece um labirinto, permite enxergar uma narrativa secundária, mas que na realidade define a primeira como princípio. E, como essa investigação parte das obras de arte e da teia de relações por elas estabelecidas, se faz imprescindível formalizar esse segundo sumário da tese. Se em 3 capítulos e um conclusivo formalizamos uma estrutura didática, fundada nas hipótese(s) levantadas pelo texto, nesses mesmos segmentos narrativos uma malha aberta e circular de trabalhos do artista se comunicam. À vista disso, subjaz no trabalho uma vontade de falar da natureza bifurcada do pensamento² desse artista, bem como do seu rebatimento nos trabalhos. Poderíamos até falar de um tempo elástico que permeia a maneira como o artista opera; da concepção intelectual do conceito à materialização do trabalho.

—

A formação de uma malha em aberto – do mais amplo ao específico e o movimento de retorno

—

Início ou fim - UNIVERSO DA PRODUÇÃO INTELECTUAL E MATERIAL DE CILDO MEIRELES >
DERIVAÇÕES CONCEITUAIS DA ARTE CONTEMPORÂNEA E O ESPAÇO > RECORTE DE
OBRAS > ESTRUTURA MODULAR (DIDÁTICA, HISTÓRICA) > OS CAPÍTULOS E SEUS
CONTEXTOS PRODUTIVOS > AS OBRAS SELECIONADAS PRIMÁRIAS > AS OBRAS
SELECIONADAS SECUNDÁRIAS - *retorno*

—

² Como dito pelo próprio artista em entrevista concedida ao autor, sua poética é resultado direto de sua estrutura de pensamento. Isso comparece de forma cada vez mais explícita na medida em que se adentra no universo de sua criação e seu labor. Tal interpretação é recorrente em sua bibliografia específica, que foi objeto de estudo em todo o circuito analítico aqui compreendido.

Um segundo plano estrutural – sobre os trabalhos

–

MÓDULO 01 | CONCEITO E AMBIENTE

Partida

–

CAPÍTULO 01 | DO CONCEITO À SITUAÇÃO ESPACIAL

01. *Espaços Virtuais: Cantos* (1967-1968)

**Volumes Virtuais* (1968-1969);

**Ocupações* (1968-1969)

02. *Estudo para Espaço* (1969); *Estudo para Tempo* (1969); *Estudo para Espaço/Tempo* (1969)

Fio (1990/1995)

Situação

–

CAPÍTULO 02 | POR UMA CONSCIÊNCIA CONTEXTUAL

03. *Arte Física: Caixas de Brasília/ Clareira* (1969)

**Arte Física : Cordões/ 30km de Linha Estendidos* (1969)

**Mutações Geográficas: Fronteira Rio – S. Paulo* (1969)

04. *Cruzeiro do Sul* (1969-70)

05. *Inserções em Circuitos Ideológicos* (1970 -)

**Inserções em Circuitos Antropológicos* (1971 -)

Espelho Cego (1970)

Centro e Síntese

–

CAPÍTULO 03 | ENTRE A RAZÃO E O CAOS, AS SUTILEZAS DA DEFLAGRAÇÃO

06. *Eureka/ Blindbotland* (1970-1975):

Inserções em jornais de flasbes visuais; Blindbotland – Eureka; Expeso.

**Blindbotland/ Gueto (1975)/ *Casos de Sacos (1976) *Sal sem Carne (1975)*

07. Malhas da liberdade (III) (1977)

**Malhas da liberdade (I) e (II) (1976)*

Mebis/ Caraxia (1970 – 71)

Deflagração e contingência

—

CAPÍTULO 04 | POR UM FIM EM ABERTO

08. La Bruja (1979-1981)

09. Através (1983-1989/ 2007)

**Sermão da Montanha: Fiat Lux (1979)*

Retorno e abertura

—

Esse exercício de imersão estrutural poderia ir além. Mas esses planos sequenciais comparecerão ao longo do texto amalgamando personagens – críticos e artistas, outros trabalhos do artista, trabalhos correlatos de outros artistas, movimentos históricos, conceitos legitimados pela história da arte e trajetória pessoal do artista.

—

Sobre o conceito de espaço: um preâmbulo por áreas do conhecimento

Antes de adentrarmos na narrativa proposta para a tese, é importante traçarmos um breve percurso acerca do problema do espaço. Com o intuito de sistematizar um ponto de partida, uma pergunta faz-se primordial: mas afinal o que seria o espaço? Como defini-lo? Sabemos de sua existência *a priori* mas não conseguimos circunscrevê-lo em termos conceituais. Um caminho a ser seguido nos faz pensar na *etimologia* da palavra e nos conduz, em seguida, e em um passo mais largo, para uma pesquisa inicial em *filosofia* e na *física*, levando a uma compreensão geral do que pode ser postulado e que comparece na própria história dessas disciplinas. Trata-se de um percurso labiríntico mas que nos permite especular e construir uma base argumentativa que será confrontada ao longo dos quatro capítulos seguintes.

O dicionário etimológico nos oferece uma definição semelhante à que nos foi dada em um dicionário comum. No caso, o *Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa* (1984) define espaço como “a distância entre dois pontos, ou a área, ou o volume entre limites determinados”. Repete-se portanto a construção de uma idéia que parte de princípios da geometria e chega à definição de uma estrutura tridimensional, o que, representado materialmente, poderia ser confundido com o próprio espaço arquitetônico. A percepção de um limite nos conduz a uma compreensão de espaço vivenciado: ou aquilo que podemos constatar fisicamente, ou mesmo compreender em termos de outras disciplinas com suas fronteiras virtuais, como o espaço social, o espaço econômico, dentre outros. Seriam todos substratos da observação de uma experiência individual primeira, aquela que acontece no que Bollnow (2011, p. 19) define como “the concrete experienced space”. Tal vivência ganha amplitude e eventualmente uma leitura abstrata.

A própria origem etimológica da palavra não nos traz informações elucidativas acerca de uma limitação conceitual, mas nos fornece uma prospecção pela sua origem dentro da linguagem e de seu uso corrente, o que conflui com a própria trajetória do termo “espaço” no campo da filosofia. Do latim teríamos *Spatium* (Nascentes, 1932), que significaria intervalo, “espaço-entre”, e nas línguas inglesa e francesa a palavra seria *Spatial* (Cunha, 1984). Enuncia-se aqui de forma análoga a própria razão presente no pensamento de Cildo Meireles. No primeiro caso, tem-se a noção de intervalo e cuja origem grega estaria na idéia de algo que está aberto, com grande extensão, intervalo propício para um deslocamento. E do próprio latim, a origem de *Spatium* estaria relacionado ao verbo *patere* (*pateo*), que significaria “estar aberto”, “abrir caminho” ou mesmo ser acessível. Tal digressão conceitual nos conduz novamente à idéia de um intervalo possível ou mesmo algo extensível, o que denotaria por sua vez uma extensão sem fronteiras. Já a referência ao inglês *Spatial* (ou *Spacial*) advém do próprio termo *Space*, quando se quer falar do mesmo em termos de sua dimensão física.

Avançando nesse processo de prospecção, demos o segundo passo ao enveredar pelo campo da filosofia, que tem o espaço como vocabulário recorrente em suas investigações. Nesse sentido, optou-se por consultar preliminarmente um manual de termos técnicos e críticos dessa disciplina. Em Lalande (1970) o vocábulo aparece associado a três termos correlacionados: espacial, espacialidade e espaço-tempo. Este último conceito deriva da pesquisa científica, que apresenta o espaço em termos quadridimensionais, de que trataremos mais adiante. Por sua vez, os termos espacial e espacialidade comparecem no campo discursivo quando se referencia a noção de espaço em sua relação com o corpo e os objetos que o constituem. Sendo assim o espaço é definido como o “lugar ideal, caracterizado pela exterioridade das suas partes, no qual se localizam as suas percepções e que contém, por conseqüência, todas as extensões finitas” (LALANDE, 1970, p. 381).

Tendo como referência e limitação a geometria enquanto parte da matemática que investiga a natureza do espaço – e nela a geometria euclidiana como sua face mais usual –, Lalande (1970, p. 381) apresenta o espaço por meio de dois aspectos determinantes. O primeiro é que ele tem três dimensões, quer dizer, que por um ponto podem passar três linhas retas perpendiculares entre si e apenas três. E outro o define como homaloidal, quer dizer, que nele podem se construir figuras

semelhantes em qualquer escala. Nesse sentido, entende-se que, quando a palavra é usada sem outra determinação, aplica-se a mesma ao entendimento do *espaço geométrico euclidiano*. Ainda, a negação dessas duas propriedades matemáticas nos levaria ao que hoje se chama de hiperespaços e espaços não euclidianos. Esses, por assim dizer, são as investidas da matemática contemporânea, resultado das últimas revoluções científicas³.

O próprio conceito de espaço comparece de forma instrumentalizada na Enciclopédia *McGraw – Hill Encyclopedia of Science and Technology* (1966), que se dedica a defini-lo no campo da ciência. A publicação qualifica o espaço em termos físicos enquanto uma propriedade do universo que se estende em três dimensões. O texto apresenta o espaço geofisicamente como a parte do universo para além da influência da terra e de sua imediação atmosférica. Tal consideração o faz observável dentro dos preceitos da física clássica e moderna, seja pela teoria da relatividade ou pelos avanços da astronomia. Curiosamente, é deixada de lado sua consideração em termos de lugar de ação ou mesmo de lugar proporcionado pela arquitetura, algo tangível à realidade imediata do sujeito. Trata-se assim de uma definição que corrobora com os mecanismos ideológicos de uma plataforma moderna científica instituída.

De partida, fica evidente a possibilidade de se construir um conceito ontológico de espaço, principalmente ao adjetivá-lo como homogêneo, isotrópico, contínuo, ilimitado. É a partir dessa construção ontológica que os dicionários de filosofia propõem-se a discutir o tema. O primeiro dicionário adotado é o de Ferrater Mora (1994). Por ele é possível determinar um caminho que contemple as várias acepções do termo. Por aproximação, outro autor também vem a contribuir para a leitura que se quer dar acerca da noção de espaço. Nicola Abbagnano (1998) parte de uma leitura crítica em que pondera, para além do conceito ontológico mencionado anteriormente (informação que repercute nos mais variados dicionários e enciclopédias), a existência de três problemas concernentes ao espaço, que são a natureza, sua realidade e estrutura métrica. É desse raciocínio que são qualificadas as várias postulações que contribuíram para uma investigação sobre o espaço em sua completude.

Essa busca é consequência direta do que Fábio Duarte (2002), em seu livro *A Crise das Matrizes Espaciais*, chamará de “polissemia do conceito de espaço”. Tal condição faz gerar essa necessidade primeira de se entender que existem duas visões de espaço – a absoluta e a polissêmica, que são perpassadas por termos recorrentes tanto em uma como em outra. Em conjunto, esses termos nos dariam a possibilidade de construção de uma matriz espacial, nos desobrigando de tentar em vão

³ Ao nos referirmos ao termo revolução científica, o tomamos emprestado de Kuhn (1978) que a analisará enquanto paradigma de mudança da percepção do mundo. Ao se referir às revoluções científicas promovidas por Copérnico, Newton, Lavoisier e Einstein, o teórico irá objetivar sua pesquisa histórica. “Precisamos descrever as maneiras pelas quais cada um desses episódios transformou a imaginação científica, apresentando-os como uma transformação do mundo no interior do qual era realizado o trabalho científico. Tais mudanças, juntamente com as controvérsias que quase sempre as acompanham, são características definidoras das revoluções científicas” (KUHN, 1978, p. 25).

encontrar um denominador comum para um conceito tão volátil. Em termos metodológicos, Duarte (2002, p. 30) nos oferece uma segmentação em dois pólos para a investigação do espaço – o postulado e o produzido, o que nos remete às suposições anteriores entre aquilo que pode ser constatado pela observação das dinâmicas da vida social ou do que pode ser formatado nos termos da ciência. No momento, o que nos interessa perpassa a noção de espaço postulado, fazendo-se necessária uma incursão pela própria história da disciplina. Falemos, portanto, do amplo espaço matemático descrito também por Bollnow (2011).

* * *

No preâmbulo definido neste trabalho, os escritos de Ferrater Mora (1994) são o fio condutor para a trajetória histórica que começa pelo problema do espaço entre os pré-socráticos. Esta oposição entre o que se compreendia como cheio e vazio é paralela à que existe entre a matéria e o espaço, indicando-se uma preocupação com a fisicalidade do espaço e de sua existência, dependente de sua relação com o ser. Portanto, é também paralela à que existe entre o ser e o não-ser. Demócrito atenta para o fato de que, se não houvesse essa oposição entre esses dois componentes, não poderia haver movimento. Lembramos, portanto, da importância do tempo como determinante na leitura nesse intervalo que se compreende.

Se entre os pré-socráticos a definição de espaço era polarizada entre cheio e vazio, é com Platão que a noção de espaço se afirma enquanto entidade. Para o filósofo haveriam três gêneros de ser: um que é sempre o mesmo, indestrutível e invisível para os sentidos (as formas e as idéias); um outro que está sempre em movimento, é criado e perceptível para os sentidos (as coisas sensíveis) e um terceiro que é eterno, constitui o habitáculo das coisas criadas (o espaço). Assim, para Platão, “formas (ou ser), o devir e o espaço existiram antes da existência do céu”. Já que o espaço carece de figura que o identifique de forma única (a inexistência de um signo próprio talvez), as suas possíveis definições partiriam de proposições negativas: “é o que propriamente não é, mas que unicamente é preenchido” (Mora, 1994, p. 1079). Ainda ao ser mais específico o filósofo entende que o fato de afirmar o espaço por exclusões não faria dele aquilo em que estariam todas as realidades ou formas. Na verdade, seria ele essa figura intermediária entre as formas e as coisas sensíveis, um habitáculo e nada além disso. Seria a percepção primeira da idéia de um entre. Ainda, o termo utilizado por Platão seria o *Khôra*, como o termo do grego que representaria essa definição da entidade espaço. Portanto, reafirma-se que não se trata de algo na ordem da existência pois estaria entre o sensível e o inteligível, mas em um intervalo que pode ser habitado.

No pensamento de Aristóteles, o espaço é entendido como lugar, conceito que logo se opõe à doutrina platônica. Segundo Mora (1994), Descartes propôs, ao nascer da modernidade, que as coisas ao serem constituídas por espaço não significariam que as mesmas em conjunto constituiriam um contínuo espacial. A concepção aristotélica nos permite falar então na idéia de *Topos* e, naturalmente, o seu estudo *Topologia* (Bollnow, 2011, p. 28).

Na verdade, seria melhor colocar que o espaço emana das coisas, assinalando a interdependência entre as coisas e o espaço que as constitui. E, de acordo com o conceito de lugar, não seria possível conceber as coisas sem seu espaço, ou seja, o mesmo não poderia ser um mero receptáculo vazio, essa zona nebulosa ou condição intermediária. Aristóteles opor-se-ia também aos atomistas, justamente por esses considerarem a noção de vazio como forma equivalente ao espaço. Para eles essa entidade não poderia ser entendida como uma coisa, pois os átomos são coisas essenciais do mundo. Entendiam que, “graças à existência desse espaço, era possível conceber o momento; este último seria o deslocamento das coisas ou átomos através do não ser ou vazio espacial”. Mais uma vez, agora na proposição dos atomistas, a idéia de um trânsito comparece como fator determinante na comprovação de um sentido para o espaço. Isso acontece ao mesmo tempo que se constitui a raiz para o pensamento newtoniano, como propõe Abbagnano (1998).

A riqueza de pensamento na antiguidade clássica impôs algumas leituras sobre o assunto que em termos derivavam das percepções iniciais de Platão e Aristóteles. Ferrater Mora (1994) recorre a Sambursky para dispor das proposições que surgiram após a noção de lugar que particulariza a visão aristotélica. Sendo assim, as principais concepções acerca do espaço depois de Aristóteles foram concebidas por Simplicio, e nelas se destacariam duas de origens distintas. A primeira se deve a Teofrasto, “que propõe considerar o espaço não como uma realidade em si mesma, mas como algo definido mediante a posição e a ordem dos corpos”. Já a segunda advém das observações de Estratão de Lâmpsaco, “que propõe considerar o espaço como uma realidade equivalente à totalidade do corpo cósmico. O espaço é algo completamente vazio, mas sempre preenchido por corpos” (MORA, 2001, p. 219). Temos, desse modo, durante a época helenística, construções acerca do tema que derivariam dessas duas proposições conflitantes. São prenúncios que o pensamento moderno tentaria definir, especialmente na visão totalizadora em torno de um espaço absoluto. De outro lado, estaria a permanência da ideia de que o espaço se realizaria em sua relação com as coisas do mundo, o que no futuro poderia ser chamado de espaço da experiência.

Dentro dessa história fundada na Grécia antiga, Plotino se destacaria posteriormente ao se apropriar das considerações aristotélicas, validando a noção de lugar, como também aceitando a visão platônica de espaço como uma realidade incorpórea. Em contrapartida, a concepção estoica do espaço distinguia-se da aristotélica na medida em que os estóicos concebiam o espaço como um contínuo dentro do qual há posições e ordens dos corpos. Por outro lado, avizinha-se da aristotélica porquanto a forma como os corpos e objetos se dispunham definia um condicionamento de lugar. Estava fundamentado assim o primeiro problema enfatizado por Abbagnano (1998, p. 348) acerca da natureza do espaço, ao encontrar no pensamento grego a proposição de que o espaço poderia ser entendido “como qualidade posicional dos objetos do mundo”, lastro para grande parte do pensamento do século XVIII. Tal colocação seria futuramente refutada por Newton, o responsável por entender o “espaço como continente de todos os objetos materiais do mundo”.

O problema do espaço também foi pauta de reflexão na Idade Média, o que contemplava novamente o debate colocado pela filosofia antiga. Os escolásticos, ainda com uma interpretação de base

aristotélica, estabeleciam uma distinção importante entre o espaço real e o espaço imaginário. Para eles, o espaço real seria finito, possuindo os mesmos limites que o universo das coisas. Já o imaginário seria potencialmente infinito, podendo ser identificado às vezes como vácuo puro. Abbagnano (1998), por exemplo, define que o problema da realidade do espaço comparece em três proposições distintas: da realidade física ou teológica do espaço (tema bastante discutido pela escolástica); da subjetividade do espaço (debate que nasce com os empiristas e chega na subjetividade transcendental defendida por Kant); de que o espaço é indiferente ao problema da realidade ou irreabilidade (ideia que nasce com o avanço das geometrias não-euclidianas).

Sobre a natureza do espaço, os avanços mais significativos aconteceram com o desenvolvimento das doutrinas modernas, inauguradas pela visão cartesiana das coisas e pela física de Giordano Bruno e Galileu Galilei, na determinação de uma visão heliocêntrica do mundo. É nesse momento que se concebem as bases para aquela visão ontológica do espaço. No contexto de uma percepção científica, segundo Mora (2002, p. 220, grifo nosso):

Filósofos e cientistas propenderam cada vez mais a conceber **o espaço como uma espécie de continente universal dos corpos físicos**. Este espaço tem certas propriedades, entre as quais se destacam as seguintes: **o ser homogêneo** (isto é, serem suas partes indiscerníveis umas das outras do ponto qualitativo); **o ser isotrópico** (ou seja, terem em todas as direções do espaço as mesmas propriedades); **o ser contínuo, o ser ilimitado, o ser tridimensional; e o ser homológico** (ser uma figura dada à matriz de um número infinito de figuras em diferentes escalas, mas assemelhando-se umas às outras).

Tal leitura nos faz retomar as observações de Duarte (2002) ou mesmo das distinções deferidas por Bollnow (2011), que também assumem como ponto de partida em sua pesquisa a entrada pelo universo da filosofia, ao colocar que essa noção de extensão e também incompletude do espaço tenha origem na própria impossibilidade, dentro de uma polissemia, de se encontrar um conceito fundante para o termo. Para ele, seria difícil compactuar com a idéia de que “uma vez despojados os corpos de todas as propriedades sensíveis, deles fica a extensão” (MORA, 2001, p. 220). Vejamos como essas construções históricas e ideológicas ocorreram e quais foram suas contribuições para o desenvolvimento dessa percepção universal do significado de espaço.

René Descartes foi o responsável por compreender o espaço como *res extensa*, definição comumente conhecida e evocada, cujas principais propriedades, como relata Mora (2001) são a continuidade, a exterioridade, a reversibilidade, a tridimensionalidade, etc. Ao mesmo tempo, a *res extensa* constitui a essência também dos corpos. Inaugura-se a percepção do espaço enquanto entidade ilimitada, mas sem abrir mão da noção de lugar, um fundamento aristotélico. “O lugar indica a situação ou modo como um corpo se orienta. O espaço é conhecido a priori, com perfeita clareza e distinção; a extensão em que consiste o espaço é perfeitamente transparente. Essa extensão não é sensível; é inteligível” (MORA, 2001, p. 221).

A ideia de uma coisa extensa ou sem limites comparece nos pensamentos de Malebranche e Spinoza, estabelecendo uma base comum na figura de Deus, que adquire como atributo a extensão. Isso

reverbera em Kant, quando da vontade de se compreender o espaço enquanto realidade substancial. Segundo Mora (2002, p. 223), Locke se interessa mais precisamente “pelo problema da origem da ideia do espaço. Esta idéia é obtida por meio da vista e do tato”. Tal possibilidade de percepção o levaria a crer em uma distinção entre a extensão e o corpo. Essa consideração tem como consequência a formulação de que, embora a noção de espaço tenha uma origem empírica, ele deveria ser concebido como algo em si. Ainda, seu método de classificação das qualidades (das entidades ou das coisas que conhecemos) em primárias e secundárias o levou à observação de que o espaço, com estatuto de qualidade primária, existe independente do ser percebido. Trata-se de uma chave para a compreensão do fato de o espaço ser caracterizado como incorpóreo. Ele seria uma realidade, ou melhor, uma ideia real, que fundamenta-se aqui como uma concepção empirista do mesmo.

A prevalência de um argumento de natureza empírica suscita uma resposta contundente com o desenvolvimento de uma perspectiva newtoniana para o problema da natureza do espaço, que o definirá como absoluto. Tal discussão anunciava também a importância do tempo, que também era elemento gerador dessas discussões que ocorreram ao avançar dos anos da segunda metade do século XVII até o primeiro terço do século XVIII. Embora muitos autores contribuíssem para essas discussões, elas aconteciam sobretudo em volta da polêmica entre Newton, com o apoio de seu entusiasta Samuel Clarke e Gottfried Leibniz, defensor do espaço como a tal qualidade posicional dos objetos no mundo. Como dito por Abbagnano (1998, p. 350), o empirismo reduziu o conceito de espaço ao empírico, a uma ideia derivada de sensações. Mesmo em situações de oposição, Leibniz e seus seguidores reduziram o espaço a um conceito discursivo e universal.

Tal embate pode ser revisitado por meio das correspondências entre os dois, Clarke e Leibniz. Como é apontado por Mora (1994), é no debate em torno da publicação e das postulações do *Principia* de Isaac Newton que acontece esse diálogo. Sem questionar a existência de uma ordem divina, o teor da discussão define que, embora Deus não seja espaço, ele está em toda parte de modo que é constituinte do espaço e também da duração. O espaço é o *Sensorium Dei*, órgão sensorial da divindade. Esta idéia foi rejeitada por Berkeley, Huygens, pelo seu opositor maior, Leibniz, e também por Ernst Mach. Newton defendia a primazia de um espaço absoluto sob a existência do espaço relativo, que é colocado apenas como uma “dimensão móvel” ou uma dada medida do absoluto. “O espaço é para Newton uma medida absoluta e até uma entidade absoluta. Visto que as medidas no espaço relativo são função do espaço absoluto, pode-se concluir que este último é o fundamento de toda dimensão espacial” (MORA, 2001, p. 222).

Por sua vez, o fato de intuir a noção de espaço enquanto algo absoluto veio a contribuir para a sua revolução no campo da física, cuja elaboração fundamental está na determinação da lei da gravitação universal e nas três leis fundamentais da mecânica. Newton construiu, portanto, com a definição de uma natureza do espaço, um dado operacional em sua plataforma científica.

O impacto de Newton sobre a maneira de pensar no século XVII foi avassalador. Pela primeira vez, desde a geometria de Euclides, um cientista conseguira construir um modelo científico gigantesco, com um formidável arcabouço dedutivo a partir de poucas hipóteses, cujas conclusões eram

corroboradas pelas observações empíricas. Com a surpresa adicional resultante de que, no século XVII, a geometria euclidiana era concebida como um ramo da matemática pura, e não da física (SIMONSEN, 1998, p. 118).

Assim como Newton instaurou um dos maiores paradigmas da física, que só veio a ser questionado por Einstein, Kant foi o responsável por estruturar muito do pensamento da filosofia moderna por meio de sua publicação *Estética transcendente da crítica da razão pura*. O livro não deixa de lado uma questão tão central como a definição da natureza do espaço. Para ele, o espaço é uma forma da intuição sensível assim como também o tempo o é, ou seja, uma forma *a priori* da sensibilidade. Ao visitar as definições kantianas, Mora (2001, p. 222, grifo nosso) explicita as características do espaço:

Não é um conceito empírico derivado de experiências externas, porque a experiência externa só é possível pela representação do espaço. **É uma representação necessária *a priori***, que serve de fundamento para todas as intuições externas, porque é impossível conceber que não exista espaço, se bem que possamos pensá-lo sem que contenha objeto algum. O espaço é, em suma, a condição da possibilidade dos fenômenos, ou seja, **uma representação *a priori*, fundamento necessário dos fenômenos**. O espaço não é nenhum conceito discursivo, **mas uma intuição pura** e, finalmente, o espaço é **representado por um *quantum* determinado**.

Para Mora, a contribuição de Kant é extremamente valiosa, sendo fundamental para o desenvolvimento da filosofia no século XIX, ao realizar uma aproximação entre o idealismo de Platão e o empirismo britânico. Foi por ele que se atribuiu ao espaço as características de aprioridade, independência da experiência, intuitividade e idealidade transcendental. Ante os seus pares e aqueles que o precederam, Kant rejeita os conceitos advindos dos empiristas britânicos como a fenomenalidade do espaço defendido por Hobbes, sua irrepresentabilidade sem os corpos como propunha Berkeley, como também a mera ordem sucessiva dada pelo hábito elaborado por Hume. Como lembrou Simonsen (1998, p.6), para esses empiristas, dentro do enunciado de Kant, só eram válidas as proposições analíticas e as sintéticas *a posteriori*. No entanto, o filósofo da *Crítica da razão pura* retoma o platonismo assumindo como premissa importante para a veracidade das proposições sintéticas *a priori*. Admitir essa possibilidade foi crucial para enunciar seu entendimento da natureza do espaço.

Há também uma contribuição especial do idealismo alemão para uma ampliação do construtivismo do espaço, agora determinado por um pensamento absoluto. Em Hegel, por exemplo, o espaço é “uma fase, um momento no desenvolvimento dialético da idéia, a pura exterioridade desta”. O espaço apresentava-se neste último caso, “como a generalidade abstrata do ser fora-de-si da natureza”. Foi durante o século XIX que examinou-se com frequência não só a natureza do espaço, mas também a questão da origem da noção de espaço.

Antes de introduzirmos o debate da física moderna, cujo eixo principal está na teoria da relatividade geral de Albert Einstein, sobre as noções de espaço, tempo e espaço-tempo, Mora (1994, p. 1085) também nos alerta acerca das maneiras ou pontos de vista sobre como o espaço vem sendo enquadrado enquanto tema, o que novamente nos faz enfatizar a polissemia do termo. São elas: a

geométrica, a física, a gnoseológica, a psicológica, a metafísica, dentre outras. Cada uma, ao seu modo, busca definir parâmetros de observação do fenômeno. Aliás, vale mencionar também a importância do debate promovido pela fenomenologia. Tal consideração nos faz repensar também, especialmente quando tratarmos da produção em arte, a importância da experiência corpórea que deverá ali ser considerada em toda sua plenitude. Daríamos então importância à lembrança de Eugène Minkowski e Heidegger, referenciados por Bollnow (2011) em seu capítulo introdutório.

O tema central do livro de Bollnow é justamente o esclarecimento do que o autor chamou de: “the concrete space experienced and lived by humans”. Desconstruir esse “espaço concreto” e entender os seus vários aspectos nos leva a um dos problemas mais relevantes da filosofia, a condição espacial da existência humana. O autor contextualiza um histórico de vários dos pensadores preocupados com essa questão. São eles, em ordem de aparição: Bérson, Simmel, Heidegger (nome central), Sartre e Merleau-Ponty. Por fim, coloca dois pensadores com grande relevância no assunto: Dürckheim e Eugène Minkowski (com o seu livro “temps vécu”/ lived time). É nessa matriz histórica que se dá a discussão do termo alemão *Raum* - espaço. O próprio autor reivindica o problema para a filosofia, que ficou em segundo plano com os próprios adventos da física moderna.

Mas, na razão das ciências exatas, foi no final do século XIX que a física explicitou o seu papel preponderante na determinação de novos parâmetros de investigação do espaço. Mora (2001) apresenta esse percurso de pensamento através das aproximações teóricas de três grandes físicos nas duas primeiras décadas do século XX. De maneira sintética, temos primeiro a matemática de Hermann Minkowski (1908); depois a teoria da relatividade de Albert Einstein (1916), que investigou as transformações de Lorentz; e, em terceiro, a mecânica ondulatória de Schrödinger, em observância do universo atômico. Os três, em conjunto, são responsáveis por introduzir a noção de espaço-tempo como um contínuo, dois elementos essenciais e inseparáveis.

Ainda, em referência ao campo da filosofia, Heidegger irá contrapor-se às teorias científicas. Segundo ele, a noção de espaço é pré-científica e a espacialidade deve ser entendida a partir da própria existência, como portadora das características de “des-afastamento e direcionalidade”. Segundo ele, “o espaço não está no sujeito – como pretende o idealismo –, nem o mundo está no espaço – como sustenta o realismo – ; ocorre, sim, que o espaço está *no* mundo, porquanto o ser-no-mundo, constitutivo da existência, deixou livre o espaço” (MORA, 2001, p.224).

É na teoria geral da relatividade, de 1916, que Einstein unifica espaço e tempo, matéria e gravitação (STANNARD, 2008). O campo eletromagnético é incluído na teoria do campo unificado, de 1953, ou seja, a teoria segundo a qual o campo eletromagnético é resultado das propriedades geométricas do contínuo tetradimensional espaço-temporal. O espaço é definido, portanto, como campo (Abbagnano, 1998), demarcando a renúncia a uma percepção tradicional do mesmo.

Assim, achamos por bem também esclarecer em termos gerais a complexidade conceitual do tempo, elemento essencial para o melhor entendimento da ideia de espaço-tempo. Assim como o próprio espaço, o tempo pode ser compreendido como uma categoria ontológica fundamental, imprescindível a inúmeras disciplinas. Em primeiro plano, o tempo não é uma coisa, não é ele que muda, mas as

coisas que por ele são, de certo modo, afetadas. “O tempo é, para falar de maneira não rigorosa, o passo da mudança das coisas reais. Isto é, o tempo não é absoluto, porém relacional” (BUNGE, 2002, p. 377). Ademais, ele não se configura como pertencente a qualquer coisa considerada real, como poderia acontecer com o espaço. Em contrapartida, o tempo pode ser entendido como algo partilhável ou mesmo público. Assim, podemos distinguir dois conceitos de tempo: o físico (ou ontológico) e o perceptual (ou psicológico). “O tempo físico é, em geral, encarado como algo objetivo, enquanto o tempo psicológico é, por definição, tempo (ou então duração) percebido por um sujeito” (BUNGE, 2002, p. 377).

* * *

Sabemos da importância das *teorias da relatividade especial (1905) e geral (1916)*, mas precisamos compreender mais detalhadamente o porquê de sua relevância. Assim, para começar, é pertinente trazer “as verdades” que sucumbiram com o advento das teorias de Einstein. Russell Stannard (2008), em seu livro *Relativity – A very short introduction*, enumera logo de início quais seriam essas certezas que ruíram:

1. Nós todos vivemos no mesmo espaço tridimensional.
 2. O tempo passa na mesma ‘velocidade’ (ou da mesma forma) para todos. Equivalências...
 3. Dois eventos acontecem simultaneamente ou um antes do outro.
 4. Dando energia suficiente, não existe limite para o quão rápido alguma coisa possa viajar ou se mover.
 5. Matéria não pode ser criada ou destruída.
 6. A circunferência (ou o perímetro) de um círculo é 2π x o raio.
 7. Numa situação de vácuo, a luz sempre caminha em linha reta.
- (STANNARD, 2008, tradução nossa).

A grosso modo, todos os aspectos que circunscreviam o entendimento de espaço absoluto postulado por Newton parecem ruir, posto que são distintos se considerados ante o conceito de relatividade. Em primeiro plano a ideia de velocidade ganha relevância. Ela nos permite entender que as situações que nós observamos podem diferenciar-se em função do referencial adotado. Portanto, dentro da teoria da relatividade especial, temos como característica: “the principle of relativity, which states that the laws of nature are the same for all inertial frames of reference”. E ainda, “one of those laws allows us to workout the value of the speed of light in a vacuum – a value which is the same for all inertial frames, regardless of the velocity of the source or the observer” (STANNARD, 2008, p.4). Tais postulados adotam o princípio de inércia de Galileu e apostam na constância da velocidade da luz, uma vez comprovada pelos experimentos de Michelson – Morley. Essa questão é formulada também a partir do que ficou conhecido como a cinemática de Lorentz – Einstein.

Portanto, ao adotarmos pontos de referência como condicionantes de nossas observações dos fenômenos, geramos uma interdependência do que se observa e de quem observa. Esse dado relacional parece ser o elemento essencial da teoria. Tendo isso em mente, é possível distinguir fenômenos como a dilatação do tempo, a contração da distância (de Fitzgerald), *the twin paradox* (o paradoxo do astronauta) e a perda da simultaneidade. Estes fenômenos não serão aqui tomados como

objetos de análise específica, mas podem eventualmente comparecer nas situações citadas pela própria produção artística, que aqui é objeto de análise. E, sobre o fenômeno que mais nos possa interessar, Einstein propôs:

that what relativity was telling us is that space and time are much more alike than we might suspect from the very different ways in which we perceive and measure them. Indeed, we should stop thinking of them as a three-dimensional space plus a separate one-dimensional time. Rather, they were to be seen as a four-dimensional spacetime in which space and time are indissolubly welded together (STANNARD, 2008, p. 26).

Há por traz dessa definição uma importante discussão em torno do seu significado e da realidade do que se convencionou chamar de espaço-tempo. Na verdade, quebra-se também com a própria ideia de visualização desse espaço, na medida em que se trabalha com ordens de grandeza impossíveis de serem apreendidas pelos sentidos. Vale lembrar ainda que a formulação de uma realidade *quadridimensional* parte das observações de um outro físico chamado Minkowski, citado anteriormente. Este autor leva Einstein a repensar o tridimensional, em face à ideia de um lugar do contínuo em quatro dimensões. É bom enfatizar que tais formulações prescindem de suas comprovações matemáticas, das quais a física não abre mão. Tal consideração levou o cientista a pensar uma formulação geométrica para a observação do que aqui se pode entender como evento.

Por exemplo, em sistemas inerciais a separação entre dois eventos é calculada através da fórmula pitagórica da geometria euclidiana. Já os sistemas acelerados são interpretados via geometria não-euclidiana, uma geometria natural do sistema. Isso pode ser constatado com auxílio do princípio da equivalência, no qual a gravitação deve corresponder à aceleração de eixos, que significa mudança da métrica do espaço-tempo. Assim, nessa geometria, o espaço-tempo é encurvado pela presença de matéria, e a trajetória dos corpos existe agora na forma das geodésicas (SIMONSEN, 1998).

No caso, a matéria informa o espaço sobre como ele deve curvar-se e o espaço informa a matéria sobre como mover-se. Por sofrer a interferência do tempo, que descreve um caminho sinuoso, o espaço, que tende a expandir-se, não acontece mais no plano de base tridimensional. Na realidade, o espaço torna-se ativo ou mesmo performático. Talvez possamos falar na ideia de um espaço mutante, já bem distante da noção de lugar aristotélica ou da própria noção de *res extensa*, definida por Descartes.

Explorar um possível conceito de espaço, mesmo que demarcado pelas experiências científicas, nos faz construir um trajetória que se bifurca paulatinamente, oferecendo uma complexa teia conceitual na qual se sobrepõem compreensões distintas, desde uma situação que diz respeito ao universo bem distante da nossa realidade imediata até o universo atômico. E neste, a compreensão da mecânica se dá de uma outra forma, mesmo que *a priori* esteja amparada na causalidade. Cabe, portanto, descrever alguns aspectos que dizem respeito à mecânica quântica. Dentre eles, talvez o mais relevante seja a inserção da probabilidade ou do acaso na observação de um sistema físico. Entretanto, é importante enfatizar que as investigações no campo da mecânica quântica dizem respeito ao universo microscópico. Se o caso for avaliar fenômenos de porte macroscópico, as mecânicas de Newton e

Einstein permanecem como referências primeiras. De qualquer maneira, a introdução do *Princípio da Incerteza*, por exemplo, foi um ataque frontal às idéias de causalidade e determinismo da ciência moderna, mesmo que limitado a uma abstração do universo micro.

Heisenberg irá propor uma leitura de reaproximação entre a filosofia e a física, ao afirmar que a mecânica quântica reviveu o conceito aristotélico de potencialidade na física da segunda metade do século XX. Sendo assim, fundamentará uma linguagem usual própria em que potencialidade e probabilidade aparecem com frequência no lugar da certeza.

Na teoria quântica, analogamente, todos os conceitos clássicos – quando aplicados ao átomo – encontram-se também ou tão mal definidos como o de ‘temperatura de um átomo’: eles estão correlacionados com certas expectativas estatísticas acerca das propriedades atômicas; somente em instâncias raras, a expectativa, isto é, a probabilidade correspondente, equivalerá à certeza. E, de novo, como nos casos da termodinâmica estatística clássica, é difícil considerar-se essa expectativa como algo objetivo. Talvez se possa chamá-la de tendência ou possibilidade objetiva, uma potencialidade, a *potentia* no sentido da filosofia aristotélica (HEISENBERG, 1987, p. 136).

A teoria quântica, por sua vez, adveio de um fenômeno bem conhecido, mas que não pertencia às partes centrais da física moderna. Trata-se do seguinte fenômeno: “a radiação emitida por um corpo negro, a altas temperaturas, é um objeto de interesse para a pesquisa científica; trata-se de um fenômeno simples que deveria ter uma explicação, igualmente simples, com base nas leis clássicas conhecidas da radiação e o do calor” (HEISENBERG, 1987, p. 29)”. E, para explicar tal fenômeno, Planck sugeriu uma fórmula matemática chamada *A lei de Planck da radiação térmica*”.

Ao interpretar este parâmetro matemático, Einstein sentenciou que a luz consistia em *quanta* de energia que se propaga pelo espaço. Ademais, a energia de um único quantum de luz deve, de acordo com as hipóteses feitas por Planck, ser igual ao produto da frequência da luz pela constante de Planck. Outra questão levantada diz respeito ao calor específico dos corpos sólidos, cujas variações e comportamento foram também investigadas por Einstein. Portanto, o efeito fotoelétrico e a teoria do calor específico de sólidos foram avanços científicos importantes. Tais definições trouxeram consequências revolucionárias como entendimento da luz não mais apenas como um modelo ondulatório tradicional. “A luz poderia ser interpretada como consistindo de ondas eletromagnéticas, de acordo com a teoria de Maxwell, ou então como sendo constituída de quanta de luz, pacotes de energia que se propagam pelo espaço com velocidade assaz elevada” (HEISENBERG, 1987, p. 31).

Em seguida, seguiram-se as definições de Rutherford para os átomos e a estabilidade dos mesmos, segundo Neils Bohr. “Assim, pela aplicação da teoria quântica ao modelo atômico, Bohr pode não somente explicar a estabilidade dos átomos como também dar, em alguns casos simples, uma interpretação teórica dos espectros de linhas emitidas por átomos que foram excitados por descargas elétricas ou pelo calor” (HEISENBERG, 1987, p. 32). Já nos idos dos anos 20, de Broglie conseguiu ligar a condição quântica, até então elemento estranho na mecânica dos elétrons, ao dualismo onda-

partícula. Este “conjunto” tornar-se-ia fundamental para que se abrisse margem para o desenvolvimento de uma observação probabilística do fenômeno atômico.

Também devem ser mencionados Bohr, Kramers e Slater, que introduziram o conceito de onda de probabilidade. Trata-se, assim, de uma versão quantitativa do velho conceito de potência da filosofia aristotélica, que introduzia algo entre a ideia de evento e o evento real, um tipo estranho de realidade física a mediar entre possibilidade e realidade” (HEISENBERG, 1987, p. 36). Em seqüência, o debate entre Bohr e Schrödinger e os físicos de Copenhague definiram uma clarificação completa para a teoria quântica. Esse processo de estruturação de um novo preceito físico e de um novo método científico de investigação. Decorrem daí *as relações de incerteza*, diferentes instâncias do *princípio de indeterminação*. Vale lembrar também do *conceito de complementaridade* de Bohr, que é uma outra maneira de abordar o problema. Heisenberg coloca ainda em seu ensaio que “devemos dar ênfase, aqui, ao fato de que mais de um quarto de século se passou para, da ideia primeira do quantum de energia, chegar-se a um entendimento real das leis teóricas da mecânica quântica. Isso indica uma mudança profunda, que teve de ocorrer nos conceitos fundamentais que dizem respeito à realidade, antes que se pudesse entender a nova situação” (HEISENBERG, 1987, p. 38).

* * *

Por fim, ante a costura conceitual que aqui se apresenta de forma panorâmica e mesmo incompleta, entendemos que o espaço reside propriamente na ideia. É nela, é na elaboração mental, que o espaço é construído, seja ele imaginado ou elaborado por um postulado matemático que se alimenta das leis da física. Analogamente, por exemplo, o espaço da arquitetura, a paulatina construção e desconstrução das cidades, nasce da deflagração de conceitos apropriados do desenvolvimento da ciência contemporânea. A própria noção de espaço, conceito demasiadamente genérico, deve ser visto como algo performático e mutante. Sugere-se, portanto, a indeterminação do conceito de espaço.

—

Il. 01. *Mesa de trabalho do artista, Ateliê de Cildo Meireles.*
Foi nesse local onde a grande maioria dos diálogos
aconteceram. Fonte: Diego Matos, Julho de 2011.

MÓDULO 01 | CONCEITO E AMBIENTE

—

CAPÍTULO 01

—

DO CONCEITO À SITUAÇÃO ESPACIAL

“Um homem escala uma montanha porque ela se encontra lá. Um homem executa uma obra de arte porque ela não se acha lá”¹.

Carl Andre.

*“A palavra que eu acho mais bonita, entre as que eu conheço, é *lejos* porque pressupõe que seu ser está aqui e lá ao mesmo tempo. O lá é uma constatação do ser”².*

Cildo Meireles.

¹ Frase do artista e poeta norte-americano Carl Andre (1935), que é parte de uma geração de artistas norte-americanos responsável por uma produção considerável no campo das artes visuais e da escrita. Esteve na linha de frente de uma nova experimentação em arte que diluiu as fronteiras entre os gêneros, da aplicação dos materiais e do uso da linguagem. Essa tradução mencionada logo acima foi extraída de um ensaio crítico de Frederico Moraes, publicado ainda na primeira metade dos anos 70, momento em que o debate em arte ganhava novos rumos, tanto em termos do contexto nacional como de um paralelo formal com a realidade norte-americana e europeia. MORAIS, Frederico. 29 definições de arte: escolha uma. Diário de Notícias, Rio de Janeiro, 20 fev. 1973.

² Depoimento do artista extraído de catálogo de exposição, cujas referências e menções ao termo *lejos* são recorrentes em demais publicações e nas conversas realizadas com o artista. Indicação bibliográfica: HERKENHOFF, Paulo. *Cildo Meireles, Geografia do Brasil*. Rio de Janeiro: Artviva Produção Cultural, 2001.

1.1. Uma trilha bifurcada pelo inesgotável problema do espaço na arte contemporânea

Principalmente no pós segunda guerra mundial, e com mais afinco na segunda metade dos anos 1950, a arte passou por transformações, capazes de questionar paradigmas do ápice do projeto estético moderno. A amplitude de significados impostos à arte contemporânea é fonte inesgotável de experimentação, construções ideológicas e a refutação dos mais diversos valores culturais, o que a coloca frontalmente como voz política. Três questões nos parecem cruciais na definição de um caminho a ser trilhado por aqui. A primeira delas diz respeito à relação entre linguagem e conceito, a segunda nos coloca o problema do processo no campo da arte e a terceira particulariza o campo da prática ambiental (termo usado por hora na falta de um mais sintético). Todas elas foram matéria de investigação intelectual por parte de artistas contemporâneos desde a ruptura com o suporte ou mídia, a contaminação por outras áreas do conhecimento, bem como de uma aproximação e dependência para com o espectador. A idéia de arte ou o trabalho de arte serão sempre o nosso ponto de partida.

Em segundo plano, outra informação importante é que ações ou práticas artísticas que derivam dessas questões têm o conceito de espaço, tanto em termos abstratos como em termos concretos, como um de seus pontos deflagradores. E é sobre ele, no campo das artes visuais, que contemporizamos por agora, o que nos coloca, portanto, na questão randômica do fenômeno entre o espaço de experiência (ou experienciado) e a experiência de espaço, ambos trabalhados pelas produções artísticas e arquitetônicas. Logo adiante, será trilhada perspectiva que nasce fundada nessas três questões mencionadas e analisadas pelo crivo dos próprios artistas, por intermédio do recurso textual e de suas obras. Desse ponto, os trabalhos de Cildo Meireles serão os objetos de investigação.

* * *

Como já é sabido, o espaço acontece como fenômeno nos campos da criação humana. Ele é produzido dentro de circunstâncias históricas específicas, sempre atendendo a necessidades materiais e espirituais concernentes ao momento ao qual respondem. Na arquitetura, em específico, o espaço manifesta-se como um problema maior, especialmente com o advento do que se entende como espaço moderno, local de síntese de um projeto estético e tecnológico. A arquitetura talvez tenha como seu principal propósito científico constituir uma interpretação do espaço. Como definiram os críticos e historiadores italianos Bruno Zevi (1998) e Giulio Carlo Argan (1966), para citar dois exemplos, o espaço é o protagonista maior da arquitetura. Portanto, pode se extrair da arquitetura, no caso a moderna, alguns dos impasses que serão enfrentados pela arte contemporânea, mais especificamente na segunda metade do século XX, encontrando inclusive um lugar histórico para o pensamento e a produção do artista Cildo Meireles. Só para dar um indício, o movimento que é inerente ao entendimento de um espaço quadridimensional, presente na arquitetura, será assunto recorrente da arte experimental.

Esse protagonismo do espaço nos faz entender a importância de conceituá-lo dentro desse campo de produção cultural. Como mencionado logo no início do preâmbulo anterior, uma das percepções de maior senso comum em termos de realidade do espaço acontece quando se olha para arquitetura ou dela se faz uso. Naturalmente, a vida nas cidades é inconcebível sem a troca entre sujeito e ambiente, instituída no lugar onde a arquitetura é formalizada. É dessa relação que o espaço arquitetônico constitui-se, obviamente dentro de uma perspectiva construída a partir dos paradigmas modernos. O que importa é aquilo que não pode ser representado mas que é um resultado da dinâmica da relação entre indivíduo e espaço construído, dando razão de ser à arquitetura em uma perspectiva mais ampla. No ambiente fisicamente ou socialmente construído, o espaço é aquele que só pode ser vivido, o lugar da experiência direta, como vimos de forma introdutória. Obviamente que tal leitura tem suas origens ainda no pré-guerra, não sendo essa a tônica do debate subsequente.

Entretanto, não é de maior interesse imergir no debate da crítica de arquitetura moderna, mas encontrar dentro da disciplina uma discussão inicial acerca do conceito de espaço, amparado sempre pelas circunstâncias de um contexto histórico. Portanto, a compreensão do binômio espaço/arquitetura sofre ação direta do tempo. Argan (1966), atento ao fenômeno, problematiza de forma enfática a noção de espaço ao defini-lo como um produto de seus dois elementos principais: a natureza e a história. O autor parte, portanto, da premissa de que, ao falar de espaço, ele não está se referindo a

uma realidade objetiva, definida, com uma estrutura estável, mas sim a um conceito, isto é, a uma idéia que possui um desenvolvimento histórico próprio e cujas transformações são expressadas totalmente ou em parte [...] pelas formas arquitetônicas em particular e pelas formas artísticas em geral (1966, p. 13, tradução nossa).

Esse desenvolvimento, para o que nos interessa, tem sua raiz histórica introduzida no começo dessa trilha, e suas transformações são explicitadas no exercício experimental, antecipatório e infundável do pensamento artístico. Já os dois componentes – natureza e história – são necessários porque neles estaria contido o universo do pensamento humano, tanto em termos de produção cultural como científica³. Portanto, toda vez que o homem quer criar alguma coisa deve enfrentar o mundo físico e as ações do passado. Seria da atitude assumida diante destes componentes que derivariam as teorias que estruturam a própria “obra de arte”. Nesse sentido, ao se pensar em um desenvolvimento histórico próprio, está se limitando sua compreensão ao dado do que pode ser produzido por linguagem ou por matéria, estabelecendo relações com o campo da realidade. A própria história da arquitetura e da arte acompanha de certa maneira as percepções de mundo

³ Essa observação nos faz pensar nas investigações poético-espaciais do poeta e artista escocês Ian Hamilton Finlay (1926 – 2006), especialmente nas intervenções na paisagem de seu jardim *Little Sparta* (1966), criado em parceria com sua esposa Sue Finlay. O artista atesta para a potência da linguagem como ferramenta de investigação artística, ao mesmo tempo em que a força expressiva da palavra em forma de aforismos adere aos elementos arquitetônicos construídos. Em certa ocasião, o artista definiria natureza como “the universal camouflage”. Como veremos adiante, Cildo Meireles enfrentará a relação entre natureza e cultura nas palavras finais de seu texto *Inserções em Circuitos Ideológicos*, no qual sentenciava a contaminação total da arte pela cultura e, por conseguinte, sua relação dicotômica e paradoxal com a natureza.

que foram constituídas ao longo do tempo. Grosso modo, o mesmo pode se dizer do complexo campo da filosofia.

Sendo assim, partindo da premissa de que se trata de um problema filosófico, um componente essencial do conceito de espaço “é a própria concepção do mundo, da natureza em sua relação com o indivíduo e com a sociedade humana, um aspecto que poderia ser chamado de naturalista” (tradução nossa, 1966, p. 14). O historiador afirma que em certos períodos históricos a predominância do componente natural acabou por definir indiretamente a produção artística como uma atividade de representação da natureza. Esta associação foi condição fundadora da produção no Renascimento. Nasceram portanto todas as categorias de representação, formulando-se a natureza da pintura, da escultura e da arquitetura. E ainda, nesse período, foi agregado ao tema da natureza a questão da antigüidade como história. Portanto, é sintomático que momento a idéia de história se tornasse indissociável da noção de natureza. Essa aproximação leva à construção de uma estrutura que permanecerá indissociável na modernidade; só que sofrerá a ação subversiva empreendida pelo olhar contemporâneo. A noção de olhar deve ser compreendida em toda sua amplitude sensória; uma relação sinestésica com o universo cultural.

Ao adentrar o campo da filosofia, Argan (1966) retoma a figura de Aristóteles como o filósofo da antigüidade mais importante para a formação do pensamento ocidental. Perspectiva semelhante é conferida por Bollnow (2011) nos idos dos anos 1960. Sem retomar uma digressão pelo conceito de espaço na filosofia, um dado nos parece essencial na proposição aristotélica: de que esse espaço poderia ser compreendido como lugar cuja percepção só aconteceria pela possibilidade da experiência do sujeito. Tal referência é retomada como primeiro momento em que a conceituação de espaço pode sugerir-lo enquanto fenômeno.

Após uma leitura histórica que se inicia pelo Renascimento e a interpretação do Barroco, destacando-se as figuras de Bernini e Borromini, Argan (1966) estabelece os parâmetros de compreensão do espaço como fenômeno, o que é algo coerente com a historiografia da arte. Vai ao encontro do que Gombrich (2006) narra em seus capítulos intitulados “Power and Glory”. Nota-se um trânsito possível do que teria sido uma arquitetura que representava o espaço em si para um lugar construído e vivenciado, inaugurado com o barroco, e que na realidade determina o espaço. Essa determinação do espaço será uma das questões mais caras à produção contemporânea, pondo em xeque e debatendo a tradição antropocêntrica da percepção do mesmo. Ou seja, a idéia de representação é paulatinamente substituída pela visão hegemônica de que o espaço concebido determina o lugar da experiência. Neste lugar, certos valores manifestam-se contribuindo para uma contínua transformação da noção espacial, algo que engendra o processo de “fenomenização” do espaço.

Supera-se a concepção do binômio espaço-tempo entendido simplesmente como relação “espaço-movimento”, “espaço-transitado”, que haviam dado suporte à crítica mais recente, até aquele momento, acerca das questões pertinentes da arquitetura contemporânea. A obra de arquitetura é então examinada à luz de teorias filosóficas de Husserl, Bergson e Heidegger, o que permite com que a obra fique implicada em um horizonte mais amplo da realização humana (tradução nossa, 1966, p.10).

Ademais, foi sobretudo por meio de autores como Francastel e Panovsky que a interpretação da estrutura do espaço passou a englobar também a interpretação da cosmovisão do homem (Argan, 1966, p. 8). Ou seja, a arquitetura e a arte guardariam em sua origem uma dada percepção de mundo. Tendo em vista a observância do espaço concebido e/ou construído como um produto da natureza e da história, é notável, portanto, a condição de entendê-lo como um resultado compositivo que identifica as transformações de seus valores em função da dinâmica social que ali está associada. Como consequência, pode ser identificado também nesse conceito o resultado da passagem de uma concepção metafísica para uma concepção de natureza social do espaço.

Essa compreensão social do espaço permeia a discussão metodológica empreendida por Davis Summers (2003), historiador da arte e da arquitetura norte-americano, que em seu livro *Real Spaces* constrói uma leitura distinta da produção artística e arquitetônica ao longo da história, sempre focado na espacialidade e na sociabilidade promovidas por essas criações. Na introdução de seu debate, estabelece claras distinções entre o que seria o *Real Space* e o *Virtual Space*, dando a entender que tais percepções alternam-se em função dos condicionantes culturais de um momento. O ápice de sua abordagem evoca a tradição moderna ocidental e as condições de usabilidade de seus espaços. O que nos parece de grande relevância é a possibilidade de se entender essas produções como fenômenos espaciais e que, portanto, associam a noção de *real space* ao *experienced space* de Bollnow.

Poderíamos falar então na constituição de um espaço moderno? Estaria nele a origem do que Fábio Duarte (2002) compõe como espaço produzido a partir de Henri Lefebvre e Milton Santos? Talvez seja consenso que as observações desses dois teóricos surgiram em função da análise da cidade enquanto artefato moderno, constituído a partir da revolução industrial. Consequentemente, é desse artefato que são extraídas a crítica materialista de Lefebvre (2008, p. 40). Para ele, o espaço é produzido em três condicionantes: as representações do espaço, os espaços de representação e as práticas espaciais.

Por serem lógicas distintas, Duarte (2002, p. 45), com o intuito de desconstruir essa idéia anterior, toma emprestada a definição de Milton Santos de espaço como sendo “a inter-relação de sistemas de objetos e sistemas de ações, dinamizados por paradigmas lógicos que formam e são formados por essa própria dinâmica”. A percepção dessas duas lógicas distintas, mas de mesma matriz de pensamento, amplia a compreensão das práticas espaciais, propondo a distinção de dois conceitos dependentes: território e lugar. Por fim, o processo de construção dos três conceitos – espaço, território e lugar – definirá a idéia de uma matriz espacial a partir da qual conseguiremos entender a lógica das práticas espaciais.

Ao discutir a construção do espaço, o autor balizará alguns elementos investigativos limitando sua compreensão ao espaço compartilhado socialmente, recorrendo à arena política das cidades. Evitará, portanto, o campo da experiência individual, da qual a arte não poderá prescindir; e é dele que falaremos com ênfase na apreensão dos trabalhos de arte que serão apresentados. Veremos tal consideração com mais cuidado quando da análise da obra de Cildo Meireles. A percepção pela arte se dá, no nosso entender, da experiência individual e direta com o trabalho de arte para uma amplitude de entendimento ético, político e social. Podemos aferir tal condição no

próprio discurso artístico, especialmente se referenciarmos o contexto histórico da produção contemporânea no Brasil.

Em um momento de síntese, em meados dos anos 1960, Hélio Oiticica em seu texto primordial *Posição e Programa* (1966), tendo em vista sua própria produção. Muito em função de uma liberdade de meios e da integração do espectador surge, segundo ele, uma necessidade ética de outra ordem de manifestação. Ela deve ser incluída no que o artista define como um *programa ambiental* (o qual será definido com mais precisão adiante) que se define em um espaço socialmente implicado, “já que os seus meios se realizam através da palavra, escrita ou falada, e mais complexamente do discurso: é a manifestação social, incluindo aí fundamentalmente uma posição ética (assim como uma política) que se resume em manifestações de comportamento individual”. Temos aqui uma das circunstâncias que fundam a veia experimental da arte que irá se estruturar naquele período e da qual Cildo Meireles extrai fundamento para o seu discurso e aplicabilidade em suas experiências espaciais.

Retornando à conceituação anterior, mesmo com essa limitação do fator coletivo, Duarte (2002, p. 52) nos oferece as bases conceituais para a construção do espaço, que estariam na polivalência do conceito de Milton Santos e nas definições dos filtros culturais do antropólogo norte-americano Edward Hall, construídos por intermédio das linguagens e que interferem na maneira em que cada um percebe o espaço. Desse modo, temos, por exemplo, a possibilidade de construir conceitualmente uma matriz do espaço construído moderno⁴, tanto conceitualmente como materialmente. Para estabelecer um método, Duarte (2002, p. 64) identifica que:

a construção do espaço tem três pontos básicos: sua percepção pelos sentidos e suas extensões; sua compreensão como qualitativo exclusivo (diferenciando-o de outros, mesmo sabendo haver relações entre sistemas); e a organização desse sistema através da linguagem, que permite descrevê-lo, prever elementos ainda não experienciados pelos sentidos, e propor instrumentos tecnológicos que filtrem fixos e fluxos ainda desconhecidos mas que, por poderem ser filtrados, possivelmente deve guardar semelhança com tal espaço. Portanto, através dos sentidos, linguagem e tecnologia, pode-se perceber, organizar, perscrutar e construir espaços, já experienciados ou não.

⁴ Para dar completude no entendimento desse espaço moderno, se faz necessária uma digressão por uma breve leitura histórica e sistematizada da espacialidade arquitetônica. Tendo como matriz a história da arquitetura, três concepções de espaço que conduzem ao entendimento moderno do mesmo. Na primeira concepção do espaço arquitetônico, que remete à Grécia Antiga, a sua realização se dava pela interação de volumes, sendo que o espaço interno não era considerado. “A segunda concepção de espaço teve início em meados do período romano, quando o espaço interno, e com ele o problema da cobertura, passou a constituir o objetivo mais elevado da arquitetura” (Gideion, 2004, p. 26). De certa maneira, apesar das mais diversas diferenciações plausíveis ao longo do tempo, essa concepção de espaço persistiu até o final do século XVIII. Já o século XIX é considerado como uma fase transitória, em que se desconstruiu a unidade espacial anterior. Por sua vez, a terceira concepção do espaço surgiu no início do século XX, quando a revolução ótica aboliu o ponto de vista único da perspectiva. Nesse momento aconteceu uma aproximação mútua entre arquitetura e escultura, resultando na importância de se escavar o espaço interno. O movimento tornou-se elemento indissociável da arquitetura. Segundo Zevi “a arquitetura é como uma grande escultura escavada, em cujo interior o homem penetra e caminha” (1998, p. 17).

Esse processo construtivo é um valor da própria arte, da experiência artística em sua completude. É com ampla pertinência que tomamos partido da noção empreendida pelo verbo “perscrutar”, o que põe o artista como aquele que está no movimento permanente de busca através de uma prática de trabalho em que certamente sentido, linguagem e tecnologia tornam-se indissociáveis. É dessa situação que interpretamos com um olhar para o hoje a idéia de uma prática ambiental ampla, projeto de síntese de Oiticica.

Curiosamente, em 1968, o artista Robert Smithson em seu texto *Uma sedimentação da mente: projetos de terra*, irá propor uma subversão da noção de espaço moderno enquanto lugar soberano da criatividade humana. A crise precoce das grandes cidades dilaceradas pela dinâmica do capital em que ruína e destruição se confundem com o espaço construído e determinam a idéia de um espaço de confinamento. O rompimento com a escala, com a tradição das técnicas e dos materiais e a diminuição da distância física e simbólica da arte para com o espectador fez com que se pensasse em um campo em constante expansão. Isso coloca o papel do trabalho de arte em um outro patamar, o qual a arquitetura não pode mais comportar. Esse deslocamento de escala coloca a arte em embate frontal com o próprio espaço produzido da cidade, lugar vital do modernismo. Para Smithson (FERREIRA; COTRIM, 2006, p. 184), “as ferramentas de arte ficaram confinadas por tempo demais no ateliê. A cidade dá a ilusão de que a terra não existe. Heizer chama os seus projetos de terra de ‘A alternativa ao sistema absoluto da cidade’”.

A idéia de se escavar o espaço interno como faz a arquitetura é colocada em xeque pela prática artística que se faz valer da escavação do espaço externo, desregrados dos códigos e da função urbana. A experiência espacial, exemplificada pelo artista por meio do discurso e obra do contemporâneo Michael Heizer, é outra, diversa daquela de natureza urbana na qual o discurso materialista se funda. Discute-se, portanto, dois caminhos distintos dessa *antiarte ou antiforma*: a sua total implicação no espaço social ou o seu deslocamento para o espaço geológico e extensivo. A orientação é dada para a noção de lugar, o que na língua inglesa é definido como *site*.

Vale lembrar que, guardando as devidas diferenças históricas e sócio-culturais, as iniciativas empreendidas pelos europeus da *Arte Povera* e pelos norte-americanos – do *Minimalismo* ao *Land and Enviromental Art* – abarcam experimentos que vão ao encontro das investidas formais dos brasileiros. A título de síntese, poderíamos enunciar a formação do que historicamente ficou conhecida como novas vanguardas, fundadas segundo os historiadores Charles Harrison e Paul Wood (1998), no problema de uma contra-tradição enunciada pela arte e pelo discurso ali implicado. Para além dessas manifestações, a *Arte Conceitual* irá possibilitar um novo posicionamento político, abrindo a prática artista para um campo ou ambiente de cunho democrático, amplo e irrestrito. Em termos didáticos, dentro da historiografia da arte, poderíamos falar de um processo de “desmaterialização da arte”, ou melhor da idéia e do objeto de arte, cujas assertivas estão mapeadas entre os anos de 1966 e 1972, como consta em livro da norte-americana Lucy R. Lippard de 1973⁵. No entanto, é fundamental que se diga que o recorte

⁵ A crítica, por intermédio de referências cruzadas entre obras, manifestos, textos de artista, documentos, simpósios e entrevistas, realiza um levantamento das idéias e práticas que falavam de um campo de expansão na arte fundado no fenômeno de desmaterialização do objeto de arte, tema amplamente debatido pelo meio artístico e o seu circuito, como

construído é referência à hegemonia do eixo EUA – Europa, cujo mapeamento é fruto do trabalho crítico de pesquisadores desses territórios, especialmente de um grupo de críticos norte-americanos de raiz marxista e interessados nos desdobramentos da pós-modernidade e na crítica aos parâmetros formalistas modernos. Ademais, se pensarmos no contexto brasileiro, existe um caráter antecipatório e particular dessa realidade que nos permite retornar a um período que vai do final dos anos 1950 até o início dos anos 1970. Tal observação será esclarecida futuramente, já que muito do contexto latino-americano ficou excluído da história oficial da arte contemporânea até o início dos anos 1990.

Tendo em vista as considerações acima, retomam-se nesse momento as três questões fundamentais sentenciadas logo de início na tentativa de se formalizar alguns passos de um inesgotável caminho histórico e conceitual para o assunto.

* * *

A essência do espaço, tal qual é hoje concebida, está no seu caráter multifacetado, ou ainda na infinita possibilidade de relações que ele contém. A configuração do espaço alterar-se-ia em função do ponto de vista em que ele fosse observado. Dentro da crítica moderna, a idéia de deslocamento ou de referência da física moderna comparece como elemento pertinente na observação da arte e da arquitetura. Essa aproximação, apesar de literal e das diferenças de escala presenciadas nos dois contextos, nos permite a constatação de uma quarta dimensão. A teoria da relatividade (geral e especial) de Albert Einstein, amparada pela matemática de Hermann Minkowski e pelo campo geométrico da topologia, fornece aparato científico de cunho especulativo sobre a falada noção de espaço-tempo. Apesar de falarmos de uma situação fora dos efeitos da gravidade e ambientais do planeta da terra, a definição de uma posição ou de um lugar passa pela relação de co-dependência entre espaço e tempo, assim como ficou explicitado na teoria da Relatividade, que descrevemos anteriormente.

Enxerga-se, assim, nessas condições, um paralelo entre os processos da ciência e os processos da arte, que correspondem a respostas do homem aos desafios da natureza ou da realidade que está posta. Estas respostas são idealizações necessárias para a compreensão dos mecanismos da vida, ou seja, maneiras de especular acerca da natureza das coisas desconstruindo as fronteiras da linguagem convencionada.

Os dois processos, portanto, o da ciência e aquele da arte, não são muito diferentes um do outro. Tanto a ciência quanto a arte construíram, no correr dos séculos, uma linguagem que veio permitir que possamos falar sobre as partes mais recônditas da Realidade; e os conjuntos consistentes de conceitos da ciência, assim como os estilos de arte, são como palavras ou grupo de palavras diferentes nessa mesma linguagem (HEISENBERG, 1987, p. 84).

Chega-se ao ponto em que seria pertinente dizer que a produção contemporânea em arte tem o papel vital ao se apropriar dos conceitos da ciência de desconstruir determinadas crenças,

pela produção acadêmica. A versão consultada desta publicação central é um fac-símile. LIPPARD, Lucy. *Six Years: The Desmaterialization of the Art Object from 1966 to 1972*. Berkeley, US: University of California Press, 2001.

posturas ideológicas ou entendimentos da natureza dadas *a priori*. Seria o caso do amplo espectro de entendimento da própria noção de espaço, espacialidade ou percepção do mesmo. Obviamente que o espaço “experenciado”, ou o que Bollnow (2011, p. 21) define como “the concrete experienced space”, guarda uma diferença fundamental do entendimento de espaço das ciências puras (matemática e física): ele é heterogêneo e manifesta permanente instabilidade. Por isso a arte se coloca enquanto campo do conhecimento que conecta, desconstrói e questiona essas duas “realidades”, obviamente com mais clareza em suas incursões ao longo do século XX. Ademais, a infinitude, prerrogativa do espaço matemático não é cabível conquanto se pensa em um espaço referenciado pela experiência humana, que não guarda em si uma estrutura neutra, dando relevância à idéia de localização e lugar⁶.

Talvez o cubismo, como foi de consenso no campo da história e da crítica de arte e arquitetura, tenha sido responsável por essas mudanças interpretativas. Acrescentava-se assim uma quarta dimensão na percepção do espaço: o tempo. Inclui-se, portanto, a idéia de uma simultaneidade intrínseca à vida moderna. Teríamos também o estudo do movimento realizado pelo futurismo e as formulações de uma abstração construtiva. Assim, o próprio campo da escultura se demonstrava como um lugar onde o espaço e o tempo se cruzavam, determinando a natureza dos trabalhos de arte. Essa indissociação entre os dois elementos foi claramente defendida na interpretação da maneira como as obras de arte eram arranjadas formalmente.

Apesar da relevância inquestionável de todas as vanguardas artísticas históricas e a contribuição de cada uma delas, em função do caminho aqui construído a estaca zero do estaria na obra e no discurso de Marcel Duchamp, que teve sua raiz formativa ainda no cubismo mas trouxe de forma contundente elementos do Dadaísmo. Sem adentrarmos com afinco no vasto e complexo universo duchampiano, alguns aspectos de sua importância paradigmática merecem ser relatados. O poeta e ensaísta mexicano Octavio Paz (2012, p. 52) afirma que: “a arte de Duchamp é intelectual e o que nos revela é o espírito da época: o Método, a Idéia crítica no instante em que reflete sobre si mesma – no instante em que se reflete sobre o nada transparente de um vidro. O antecedente direto de Duchamp não está na pintura mas na poesia: Mallarmé. A obra gêmea do *Grande Vidro* é *Un coup de dés*”.⁷

⁶ Podemos enumerar as diferenças básicas entre esses dois conceitos de espaço ressaltados por Bollnow (2011, p. 18) e em nossas incursões pelas mais diversas áreas de conhecimento, o que foi proposto de sobrevôo na introdução dessa tese.

O espaço da matemática e da física moderna é: absoluto; estável; ilimitado; homogêneo (sem origem coordenada natural e sem distinção de direção). O espaço de (a) experiência (ou experienciado) é: humano e oscilante; instável, limitado (mas aberto para a amplitude); heterogêneo (com origem e centro, oferecendo localização, com sistemas distintos de referencia conectados à figura humana).

⁷ A obra base da poesia moderna e de vanguarda *Un Coup de Dés*, foi traduzida no Brasil em publicação organizada por Decio Pignatari, Augusto de Campos e Haroldo de Campos, três articuladores do concretismo em São Paulo e da atualização da produção de vanguarda no Brasil. Este último propõe um generoso ensaio acerca da tradução e a importância no ocidente dessa obra literária. CAMPOS. Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. Mallarmé. São Paulo: Perspectiva, 2006.

Desse modo, é entendido pela historiografia recente a importância do Grande Vidro enquanto pintura de idéias – termo cunhado por Paz (2012, p. 51) –, o que remete à própria interpretação de Guillaume Apollinaire, responsável no início do século XX pelos manifestos e discursos críticos das vanguardas, especialmente do Cubismo e do Surrealismo; exatamente as duas correntes que, com o Dadaísmo, estão na matriz da obra de Duchamp. Essa obra síntese, também textual, por comportar as anotações sistematizadas do artista em seu *Green Box*, constrói um jogo ambíguo entre linguagem, o objeto plástico em seu conjunto e o contexto de época. Ao pensar o momento, o artista se propõe a lançar um olhar aberto, especulativo, que aponta para territórios semânticos ainda não construídos pelo pensamento humano.

Esse modelo antecipatório da arte é um caráter essencial da produção de conhecimento que deve ser levado em consideração nos estudos de caso da contemporaneidade. A produção dos artistas que floresceram em meados dos anos 1960 busca no dissenso do que representa a obra de Duchamp para depurar novas fronteiras da arte enquanto disciplina. É notável também a importância aferida pelo artista ao texto. A literatura, como notou Walter Benjamin (1994) em “O artista como produtor”, é elemento vital para a ação política da arte e sua condição transformadora. Ela sempre se coloca como *front*, e Duchamp apontou o pensamento artístico e plástico também na dianteira, especulando com os recursos literários.

Linda Henderson (1998), crítica e historiadora da arte, trará para o debate contemporâneo a profunda relação entre a obra do artista e o pensamento de ponta da ciência de sua época, confrontando-o às bases preliminares da revolução científica promovida pela teoria da relatividade e os primeiros desdobramentos da mecânica quântica como também das aparentemente absurdas investidas da patafísica que tiveram inclusive apelo popular. Tal leitura em que ciência e tecnologia são protagonistas oferece uma plataforma ampla de investigação que de certo modo se assemelha à forma como a curiosidade de Cildo Meireles é alimentada pela sua leitura da obra de Duchamp e pelo interesse no conhecimento científico aproximado do contexto cotidiano e da experiência sensorial e individual. Tendo essa referência do passado mais urgente para o seu contexto, o artista explorará a riqueza que existe em analogias possíveis entre as normativas científicas e a experiência humana. O espaço, portanto, é conferido aqui como problema basilar. De forma sucinta, Henderson (1998, p. XX), ao introduzir sua hipótese, irá colocar que:

Duchamp believed this “recent data of science” (to use Breton’s phrase) an opening up of creative possibilities, first in the context of oil painting (1911-1912) and, subsequently, in the new mediums and style of the *Large Glass* and its preparatory works. Instead of fearing “supersensual chaos”, Duchamp and many of his fellows avant-garde artists actively pursued both the previously invisible reality revealed by x-rays and a suprasensible fourth dimension of space.

A autora depura na obra do artista suas incursões pela ciência ao enxergar em sua condição elementos que nos ofereçam novos horizontes interpretativos para o campo da arte. Rosalind Krauss (2007), por sua vez, em sua cruzada pelos “caminhos da escultura moderna”, defende essa natureza interpretativa em que o movimento é elemento intrínseco à arte contemporânea, dedicando-se inclusive ao dissenso da obra de Duchamp, responsável, como já sabemos, por trazer o problema da linguagem para o primeiro plano de investigação da arte (STILES; SELZ, 2012, p.

955), e conseqüentemente, ao uso do *readymade* e à reestruturação da noção de criação enquanto força motriz da arte. A teórica norte-americana irá incidir diretamente na crítica normativa fundada no século XVIII e que, portanto, não incorporava a importância da relação espaço-tempo. Os desdobramentos da arte ao longo da primeira metade do século XX irão mostrar que havia um grave problema em delimitar a escultura como uma arte exclusiva do espaço. “A escultura é um meio de expressão peculiarmente situado na junção entre repouso e movimento, entre o tempo capturado e a passagem do tempo” (KRAUSS, 2007, p. 6).

Assim como preconizavam os teóricos da arquitetura, Krauss também encontrará no Futurismo a própria primazia da velocidade como elemento determinante na percepção do objeto artístico. Seria o que a teórica (2007, p. 52) chamou de “espaço analítico”, entre a mutação do objeto e sua construção quase que científica. Guardando as devidas proporções e entendendo as naturezas distintas entre a arte e arquitetura, que às vezes confundem-se ou tangenciam-se, há na relação espaço-temporal uma chave interpretativa comum, que permite seu entendimento atrelado à ordem dos fenômenos. Ademais, fica evidente a associação direta que se vislumbra entre a produção da arte moderna e a questão paradigmática da quarta dimensão identificada com a teoria da relatividade, mais um consenso da historiografia da arte e da arquitetura como já vimos enunciado por aqui. Ainda, como atesta Linda Henderson, Duchamp será o artista que mais profundamente estudará essa quarta dimensão refutando os preceitos euclidianos. Sua obra irá supor a existência do espaço curvo da nova geometria. Ele irá literalmente jogar com esses novos parâmetros, o que foi tema constante também entre os artistas do final do século XIX e início do século XX⁸.

No entanto, no contexto moderno, apesar de se reconhecer uma mudança da compreensão de espaço, essa leitura se dava pela preponderância da visualidade, mesmo que em sua observância o movimento parecesse imprescindível. Isso será interrompido com as transformações vivenciadas pela arte em meados dos anos 1950, cujas investigações espaciais tomarão pra si toda uma qualidade sensorial e, portanto, não apenas visual. Afora o dado intuitivo de iniciar arbitrariamente essa investigação pelo espaço arquitetônico, ele próprio como o entendemos hoje e sobre o qual estamos diretamente implicados é fruto das revoluções do pensamento moderno, que, na arquitetura e nas artes, buscou sua primazia por meio da hegemonia da visualidade, resultado em primeira instância nos fundamentos da perspectiva ainda no Renascimento. É em meados do século XX que essa normativa das artes plásticas foi sendo paulatinamente desconstruída, tendo papel fundamental nesse processo as investigações promovidas pelos artistas contemporâneos desde as rupturas promovidas pelo *Pop*, o *Minimalismo e suas derivações*, o *Novo Realismo e Arte Povera* entre outras bifurcações categorizadas (mencionadas anteriormente), bem como das investidas do *Neoconcretismo*, da *Nova Figuração* e das *práticas consideradas ambientais* no

⁸ O tema da quarta dimensão, além dos estudos da crítica norte-americana Rosalind Krauss, da crítica arquitetônica de Zevi e Gideion, dentre outros, as pesquisas científicas Linda Henderson e Craig Adcock atualizarão o assunto ao investigar tal construção na obra de Marcel Duchamp, respectivamente nos livros *Non-Euclidean Geometry in Modern Art* (1983) e *Marcel Duchamp's Notes from the Large Glass: An N-Dimensional Analysis* (1983). Essa discussão não se esgota no campo da crítica e da historiografia. Ela é ampla e complexa também em documentos de época, manifestos e textos de artista, principalmente com uma aproximação dos artistas para com o campo da teoria da arte, confundindo-se obra e texto.

contexto brasileiro. Também colabora com essa discussão a *Arte Conceitual (e processual)*, à qual Cildo Meireles se filiaria (questão que avaliaremos com cuidado mais adiante) e que empreende uma ruptura com o valor da representação, deixando para a idéia o estatuto de arte.

Se por um lado temos na base da pirâmide o paradigma duchampiano, no que diz respeito aos jogos conceituais da linguagem, as investigações pictórico - espaciais de *Yves Klein* (1928 -1962) merecem atenção. No ano de 1958, o artista propôs o trabalho *Le Vide*, concebido no contexto de uma exposição como experiência, intitulada “La Spécialisation de la sensibilité à l’état matière première en sensibilité picturale stabilisée”. Apropriando-se da sala da Galeria Iris Clert em Paris, o artista limpou todo o espaço expositivo, inclusive a vitrine. Envolto em branco, aquele espaço interno se transformou no lugar da ausência, necessária segundo ele para que conseguisse deixar ali apenas a sensibilidade como elemento relevante da arte. Nascia de forma propositiva a validação do conteúdo artístico pela presença do sujeito espectador. Opunha-se o grande vazio à idéia de contentor, dois pólos distintos do espaço da experiência.

Veremos, por exemplo, uma correlação com as definições de Germano Celant, crítico de arte italiano, para a *Arte Povera*, que possui raiz conceitual mas se deixa contaminar pelo ambiente. Todas essas práticas em suas categorias abertas (ou de um campo expandido ou ampliado) e de um árduo processo de desmaterialização do objeto de arte em termos de conceito, conteúdo e forma, irão se coadunar na construção de um debate em torno das três questões levantadas logo de partida. Um par imediato do processo de elaboração mental de Cildo Meireles está na perspectiva sistematizada por Sol LeWitt em 1967, quando da escrita dos seus *Parágrafos sobre Arte Conceitual*, e deles extraímos uma passagem que aqui opera como uma iniciação aos princípios dos conceitualismos vivenciados naquele contexto histórico, em maior ou menor grau pelos artistas de uma rede internacional.

A idéia se torna a máquina que faz a arte. Esse tipo de arte não é teórico nem ilustra teorias; é intuitivo, está envolvido com todo tipo de processos mentais e é despropositado. Normalmente é livre da dependência da habilidade do artista como artesão (LeWitt, p. 176 -177).

Poderíamos intuir que a produção em arte contemporânea poderá vir a contribuir para essa especulação acerca do espaço. O que não podemos no momento é excluir e simplesmente abrir mão de toda uma construção filosófica acerca do espaço que para arte é imprescindível tanto em discurso quanto na sua maneira de formular um problema. E reside nessa formulação do problema o poder da idéia como matriz operacional da arte. A própria retórica de um conceito labiríntico relativo às várias acepções de espaço deve ser mantida conquanto suas várias possibilidades investigativas compareçam nos processos subversivos da arte. Ademais, sabe-se que as várias acepções de espaço entre as mais diversas disciplinas são frutos das diferentes maneiras de apreensão do mundo pelo sujeito social. Aqui estaria, portanto, o papel do artista, sendo a obra de arte o resultado de sua apreensão e compreensão.

É com a herança de uma série de transformações que se processaram nesse período que o estudo de caso sobre a obra de Cildo Meireles lança-se como experimentação dessa construção do espaço-tempo. Isso ficará evidente na abordagem dos trabalhos, dado que essa produção artística está intimamente ligada às complexas bifurcações trilhadas pelo contemporâneo. Ela se caracteriza pela condição matéria dos trabalhos ou pela linguagem adotada que distingua as

várias categorias surgidas com os processos de desmaterialização dos objetos de arte, a democratização do campo da arte pelas incursões conceituais, a ativação do espectador, a definição de um ambiente e, por fim, a desconstrução das fronteiras entre arte e vida.

Ao mesmo tempo em que a arte se concilia com a vida ou desarticula a noção de real, a ciência, a partir dos desdobramentos da teoria quântica e os impasses do princípio da incerteza, trouxe paulatinamente a figura humana como elemento implicado nas operações investigativas por ela enunciadas. A física contemporânea deixou-se contaminar por questões interdisciplinares. Para além da introdução inicial de que a teoria quântica irá observar o comportamento atômico, especialmente do seu núcleo e da sua relação com os elétrons em órbita, como se afirmou introdutoriamente, abalavam-se conceitos postos como verdades irretocáveis, inclusive refutando algumas questões da própria teoria da relatividade quando da observância desse universo atômico. O princípio da incerteza concatenado com determinados avanços tecnológicos havia sido considerado uma maleabilidade na ciência nunca antes vista, abrindo espaço para novas maneiras de se observar as coisas ordinárias da vida ou mesmo se retomar conceitos em suas raízes ontológicas. Parece haver, portanto, um processo de reconciliação entre a física e a filosofia, ou mesmo uma turbulência entre conhecimentos ditos universais ou deterministas, fato que a teoria do caos viria a comprovar. Os próprios mecanismos das revoluções científicas, como afirma Thomas Kuhn (1978, p. 110), afetam diretamente os preceitos do que se chama ciência normal. Desse modo, a arte contemporânea assume a função vital de ir de encontro ao estado de normalidade promovendo o descontrole em que valores culturais e ideológicos são assimilados por uma lógica imponderável. Nela poderíamos encontrar a tal possibilidade revolucionária, em que as coisas ligeiramente fora dos seus lugares em uma alternância na experiência de tempo levariam a um novo estatuto político (AGAMBEN, 2009). A destituição de um determinado parâmetro determinista deflagra uma mutação do próprio entendimento do espaço, podendo ser ele o vivencial e controlado pela visão, o referente ao universo atômico e especulativo ou o absoluto e abstrato de ciências como matemática, física ou filosofia.

Na própria definição da física quântica caberia relacioná-la com outros ramos da ciência natural como a química e a biologia. A complexidade biológica é tão intrincada que torna-se difícil constituir uma matriz conceitual em que se possa estabelecer modelos matemáticos capazes de representar seus fenômenos de maneira abstrata e universal. Ao contrário do que aconteceu na física e na matemática, a mente humana é sujeito e objeto do processo científico, o que de fato é característica da psicologia. Na ciência contemporânea, o sujeito (a posição subjetiva) parece tornar-se elemento determinante na definição dos conceitos que regem essa produção de conhecimento. Ao contrário do que se postula na raiz da ciência moderna, a física quântica, por exemplo, irá localizar o homem como sujeito da ciência. A maior parte dessas observações terão natureza empírica e suas aplicações dependerão da capacidade interpretativa do sujeito. De forma poética Heisenberg dirá “o mundo, assim, nos aparece como um complexo tecido de fenômenos, no qual conexões de tipos diversos alternam-se ou se sobrepõem ou combinam-se e, em consequência, determinam a tessitura do todo” (HEISENBERG, 1987, p. 83). Supomos que no centro dessa tessitura do todo está o fenômeno espaço-tempo.

Fazendo um exercício de abstração: ao se analisar uma situação aparentemente pontual, como o comportamento das partículas atômicas que não se adequavam aos postulados dos ensinamentos físicos anteriores, já que esta não aceitaria a indeterminação como princípio investigativo, o problema ali considerado poderia ser visto como um “quebra-cabeça”, o que nos coloca analogamente aos jogos de linguagem da arte desde Duchamp. No entanto, tal questão poderia ser entendida como “contra-exemplo”, e assim levaria o problema para um contexto de crise. Ainda, para Kuhn (1978, p. 110), “a crise, ao provocar uma proliferação de versões de paradigma, enfraquece as regras de resolução dos quebra-cabeças da ciência normal, de tal modo que acaba permitindo a emergência de um novo paradigma”. Seria esse novo paradigma a existência do princípio da indeterminação como método de investigação da teoria quântica? Estariam, portanto, na física quântica as condições para uma nova revolução científica? E como isso afetaria a percepção de um conceito como espaço? Como isso se desdobraria para uma realidade factível e percebida conscientemente pelo homem?

Como exposto anteriormente, a crítica empenhada por Fábio Duarte (2002) – ao relatar a perda da consideração do ser humano como referente na determinação de uma visão de mundo e, logo, de um espaço propriamente seu – deve ser reiterada aqui, já que o próprio desenvolvimento da teoria quântica apontava para a imprudência que fora a retirada do sujeito de qualquer relação com o mundo observado. As estruturas científicas modernas fizeram convergir a produção de conhecimento de tal maneira que interferiam globalmente nas dinâmicas da sociedade. Nesse sentido, pode-se dizer que as próprias revoluções científicas resguardariam dilemas. O que vem a tornar perceptível o paradoxo nas mais diversas investigações contemporâneas. O caos é portanto tema imediato da perspectiva por aqui construída. Não devemos acessá-lo, entretanto, como elemento de julgamento moral em que prevalecem as idéias literais de desordem, desorganização ou violência. Conquanto política, essa é mais uma postura ideológica, valorativa e de inclinação ética do que um fenômeno intelectual de observação do mundo.

A teoria do caos, que tornou-se popularmente conhecida em meados dos anos 1980, veio certamente revelar possíveis paradoxos. O caos pode ser compreendido como a ciência do cotidiano (Gleick, 1990), que tem suas origens nas restrições da matemática. Essa, por sua vez, possui uma lógica própria de raciocínio e comprovações formuladas numericamente. Existe aqui uma clara idéia de circularidade, que estabelece trânsitos entre as coisas mais prosaicas da vida. A regularidade numérica que poderia comprovar a aparente desordem na formação das nuvens, por exemplo. Do estabelecimento dessa constante, haveria um novo desdobramento, o que conduziria à interpretação do mundo pela não-linearidade.

Assume-se com a teoria do caos uma frente de trabalho na ciência que tende a ir contra o próprio fluxo do rigor científico. Trata-se de um movimento contra o viés reducionista da ciência com suas certezas matemáticas. Estaria oferecido aqui um paradoxo claro embutido na próprio viés desenvolvimentista da produção de conhecimento. O próprio avançar da ciência, mecanismo do qual a teoria do caos seria consequência, gerou um descompasso entre as suas descobertas e seu próprio sistema metodológico. O afã de se encontrar o princípio organizador da natureza teria como consequência a desconstrução de um paradigma, que pode ser identificado pela assertiva de que “onde começa o caos, a ciência clássica pára” (Gleick, 1990). Analogamente é o que

poderemos verificar na arte contemporânea. Existe um trabalho de garimpo e busca permanente que coloca o pensamento artístico diante do paradoxo, o que é inerente da prática criativa. Dá-se amplitude ao fenômeno do caos, enquanto necessidade vital, tanto em termos de um paralelo histórico de pensamento seminal entre arte e ciência como da necessidade de se explorar o que se coloca como desconhecido, abordando racionalmente as imprecisões da técnica e as ordens da natureza.

Cria-se assim um jogo contínuo de oposições que parecem figurar antinomias no exercício crítico do artista, sobre as quais podemos relacionar algumas: dentro/fora, deslocamento/limite, real/virtual, natureza/cultura, precisão/incerteza, construção/ruína, monumento/antimonumento, acaso/projeto, idéia/objeto, entre outros.

Ao conter essas dualidades, Smithson sentencia:

Todo o caos é posto no interior sombrio da arte. Ao recusar “milagres tecnológicos”, o artista começa a conhecer os momentos corroídos, os estados carbonizados do pensamento, o retraimento da lama mental, no caos geológico – no estrato da consciência estética. O refugio entre mente e matéria é uma mina de informação (2006, p. 190)⁹.

É deste interior sombrio que interpretamos o real papel da arte e o espaço sobre o qual discorre. A pesquisa aqui empreendida nos colocou em contato de forma didática com proposições públicas acerca da definição de arte, escritas no calor da hora. Ao adentrar no complexo universo das mais variadas fontes primárias, os ensaios críticos lançados em periódicos diários se revelaram fundamentais na trajetória conceitual dessa narrativa. Com o título capcioso de *29 definições de arte: escolha uma*, Frederico Moraes nos apresenta o refugio e o caos mencionado por Smithson e constrói por meio de 29 passos um arcabouço poético e conceitual de um labiríntico percurso histórico representado parcialmente nesse prelúdio. Mas antes de tudo, nos oferece um ponto de partida em aula proferida por Mário de Andrade, o que indiretamente define, guardando as devidas proporções, o lugar de fala que se interpreta.

Do modernismo ao descortinar dos parâmetros pós-modernos, o discurso artístico se apresenta como fio condutor. Esse fio solto tem em sua ponta a famosa sentença do teórico da comunicação Marshall McLuhan, que colocou que havíamos chegado em uma época que a própria situação humana total deve ser considerada como arte. E é dessa situação total que

⁹ Como é notório ao longo deste capítulo inicial, o percurso aqui desenvolvido ancora-se fundamentalmente na produção de textos de artista que foram prolíficos na definição da perspectiva teórica que no corpo do texto se tentou construir. Obviamente que não podemos nos ater apenas aos aforismos e percepções poéticas lançadas naquele período. Entretanto foi em meados dos anos 1960 que o texto de artista iniciou um caminho sem volta de aproximação com outras disciplinas do conhecimento, estabelecendo uma intrincada rede de produção científica e ensaística. Esta construção é resultado da própria natureza transformadora e observadora da arte seja de que forma que ela venha a comparecer. Grande parte dos textos, em sua língua original, foram extraídos de publicações monográficas de artista, do compêndio de Kristine Stiles e Peter Selz, em sua versão ampliada (2012), como das traduções coordenadas e organizadas pela professora e crítica de arte Glória Ferreira. Obviamente, como veremos mais adiante, as fontes não se esgotam nessas publicações mas se ampliam nos depoimentos publicados pelo artista Cildo Meireles e pelas conversas sistematizadas que foram realizadas também com ele. Outros nomes de artista e movimentos serão aqui abordados paulatinamente na medida em que a própria leitura das obras nos peça naturalmente um dado encadeamento de interpretações.

precisamos verificar a condição volátil do espaço. Como se torna impossível de se apresentá-lo em absoluto, o fio condutor é dado pela obra do artista escolhido. Ela, em sua condição contemporânea, trará à luz a emergência de idéias e criações num aparente caos do que ainda não nos é conhecido, prescrito e o qual não se acha em lugar algum e, justamente por isso se faz valer enquanto arte. É a alegoria poética de Carl Andre, a qual é muito cara à prosa de Cildo Meireles. E é desse desconhecido que nasce a condição contemporânea. Giorgio Agamben, dirá:

Ainda, o contemporâneo é aquele que **percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo**, algo que, mais do que toda luz, dirige-se direta e singularmente a ele. Contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o facho de trevas que provém do seu tempo (2009, p. 64, grifo nosso)¹⁰.

A possibilidade de interpelar o presente, buscando intercedê-lo, desvelá-lo, torná-lo visível ou mesmo camuflá-lo para revelar então o que parece escamoteado parece ser o papel da arte em seu tempo, um exercício preciso de garimpo¹¹. Essa ação no tempo presente denota movimento. Um movimento destruturador e deflagrador que nos oferece simbolicamente a possibilidade de atravessar o mesmo refugio e o caos mencionados anteriormente, estabelecendo um fio condutor que faz reluzir o espaço entre.

Esse parece ser o desafio proposto no trabalho *Fio* (1990/1995), que se relaciona com a série *Ouro e Paus* (1982/1995). Em *Fio*, Cildo Meireles realiza um exercício pontual e preciso no qual um conjunto de 45 fardos de feno, palha compactada e com seus fios desordenados compõem uma peça escultórica cúbica e retangular que preenche um volume de 8m³. Por entre a peça percorre um fio de ouro ultra fino e discreto com 100 metros de extensão, conduzido por uma delicada agulha de ouro. Dentro desse mar caótico de palha - material de pouco valor simbólico e de troca - represado, um sutil elemento contínuo que insinua movimento parece querer ser revelado. É por meio do nosso olho e apuro sensitivo que é possível descortinar a diferença de escala e densidade abissais entre o ouro e a palha, a discrição e o grosseiro. Como descreveu Paulo Venâncio Filho (1995), “na discrição está seu poder iluminador, a fulguração, o caminho - agulha no palheiro”.

Se pensarmos em uma inversão de escala desta dada situação, Carl Andre e Walter de Maria (1935 - 2013), este último também norte-americano, foram responsáveis por ações no ambiente, tendo como referência um determinado lugar com características físicas - geológicas e climáticas - próprias, em que a linha ou o seu indicativo se colocava como o princípio gerador da proposta. E ela, assim como no fio de ouro de Cildo Meireles, insinua direção, movimento, incompletude, elo ou divisão. Esses riscos que agora se transferem para a terra bruta ou a paisagem descontextualizadas das condições urbanas, destacam-se como um delgado e estranho elemento

¹⁰ Uma outra passagem que dá amplitude à leitura do filósofo: “**Contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo**, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros. Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente” (Agamben, 2009, p. 63, grifo nosso).

¹¹ É pela segunda vez que o termo *garimpo* comparece de forma premeditada, já que se trata de uma analogia recorrente do artista para identificar a natureza da prática artística. Em breve, tal representação será mais amplamente interpretada.

regular que se sobressai. Carl Andre, por exemplo, em seu trabalho *Secant* (1977) dispõe em uma paisagem aberta com secções de tocos de madeira da espécie de conífera chamada *Douglas fir*. Cada peça posta lado a lado possui 30 x 30 x 90 cm, perfazendo uma estrutura linear de 9.150 cm. Essa estrutura, manufaturada à partir da própria natureza, atravessa uma zona generosa de prado, desde um ponto em um morro elevado até o limite desse lugar de vegetação rasteira. Esse exercício de possível infinitude e demarcação entre as coisas naturais e as ações humanas, que nos fornecem estranhamento, nos conduzem às experiências espaciais individualizadas, tanto na observação como na vivência, tece uma intenção semelhante ao que se vê em *Fios*.

Obviamente que as ordens de grandeza e escala são diametralmente opostas. Mesmo condicionamento poderá ser percebido quando da aproximação poética e conceitual com os trabalhos de Walter de Maria, que veremos adiante. Assim como um retorno à escala humana e ao ambiente confinado, poderíamos mencionar a obra de Waltércio Caldas (1942), contemporâneo de Cildo no meio artístico brasileiro. Outro ponto fundamental de convergência e que será um de nossos caminhos é a linha riscada e construída, seja ela de ouro, madeira ou cal. Simbolicamente a linha é o elemento primário de qualquer coisa concebida em desenho.

A alternância sensitiva percebida em *Fios* é a mesma que aflora em *Cruzeiro do Sul* (1969), realizado um pouco mais de vinte anos antes. Entre ambos os projetos ocorreu a concepção da obra síntese *Eureka/ Blindhotland* (1975). A luminosidade do ouro é a clareza que se abre no tempo presente. É desse fio solto de ouro e da sua agulha como ponta de lança que se tece o percurso histórico aqui traçado. De um amálgama de bifurcações, se sobressai um caminho. E desse caminho, através da sugestão de espaço pelas mais diversas situações da arte, é que se constrói a trajetória a seguir.

—

1.2. Sobre as situações espaciais de Cildo Meireles

Ao se propor um estudo especulativo sobre a forma como o espaço se comporta, pretende-se aqui, de certa maneira, especular sobre o mesmo, o qual seja pela arte e, no caso, pela perspectiva do artista Cildo Meireles. Para tanto, foi necessário construir inicialmente uma prospecção do conceito de espaço, especialmente no que diz respeito à sua natureza e às maneiras como ela manifesta-se no mundo material ou como são dadas a ver, não apenas do ponto de vista material. Melhor seria se falássemos da forma como ele se deixa notar ou se insinua, até porque, ao se falar em um processo especulativo, podemos considerar também todas as apreciações que o espaço provoca de forma consciente, mesmo que ele não seja identificado diretamente pelos sentidos.

Essa percepção tem como referente o entendimento genérico do espaço como a “forma” ou “realidade” onde a experiência humana em suas múltiplas variáveis comportamentais acontece. Isso se dá em uma amplitude de escala, o olho é a baliza primeira de sua percepção. Nesse sentido, o “concrete experienced space” ou o *espaço concreto da experiência* é onde e a partir do qual apreendemos a produção artística. Nele situamos um sistema de coordenadas naturais, dadas pela percepção humana, que estabelece um pouto ao chão e um centro de referência alternável (Bollnow, 2011, p. 54).

Portanto, os trabalhos de arte funcionam como formas de especular acerca do espaço, a ponto de, muitas vezes, propor acepções sobre o mesmo. Essa tem sido a tarefa com a qual ocupam-se diversos artistas brasileiros, deixando nítidas as condições culturais dos espaços ao optar por referenciar suas heranças históricas, suas histórias privadas da vida dos que os ocupam. Não se trata, desse modo, de traçar um paralelismo estrito com as dinâmicas da arte européia ou norte-americana, que ainda figuram como hegemônicas. Obviamente, não há como não estabelecer um diálogo franco com as manifestações artísticas que se consolidaram internacionalmente, o que já foi aberto em passagem anterior. Cildo Meireles parece exercer papel primordial nessa busca por uma equação em que se encontre o equilíbrio entre o que vem de fora e o que emerge de uma realidade singular brasileira, sempre ligada à experiência particular do artista. Existe uma vontade intrínseca em sua produção de fazer manifestar no público sensações, construções mentais e percepção de fenômenos que se correlacionam com a origem do trabalho de arte, seja ela da experiência pessoal ou do exercício crítico presente na idéia inicial.

Nesse sentido o artista parece construir uma espécie de “memorabilia” em que idéia e reflexão, projeto e produção artística, trajetória e vida pessoal se confundem estabelecendo uma estrutura labiríntica de caminhos e conteúdos que colocam o artista enquanto personagem contaminado por esses mais diversos fatores. A própria definição de uma estrutura temporal na hipótese aqui construída não pode ser obedecida em toda sua completude. O discurso do artista e a natureza de seu trabalho foram os recursos que nos permitiram essa leitura bifurcada, em constante movimento e por vezes cíclica. Como afirma o próprio Cildo, a memória é o ponto de partida

para toda ação do artista, sendo ela também catalisadora¹². É a memória que lida diretamente com a realidade do tempo. E dela resultam situações ou experiências que nos fazem pensar em que proposição espacial elas se projetam. Portanto, o contato direto com o artista repetidas vezes nos alertou diretamente para uma estrutura investigativa análoga ao pensamento e posição do artista. Obviamente que esse movimento labiríntico e bifurcado se coaduna com a própria parábola¹³ conceitual inerente ao trabalho de Cildo Meireles. Invariavelmente, atento ao seu tempo e lugar, o artista condicionou seu olhar para as aparências e razões do mundo.

Sintomática então foi a celebre frase inicial do artista para o seu texto apresentado no catálogo da exposição *Information*, realizada no MoMA em 1970. Intitulado *Cruzeiro do Sul*, o texto sentencia: “Não estou aqui para defender uma carreira e nem uma nacionalidade. Ou antes, eu gostaria, sim, de falar de uma região que não consta nos mapas oficiais, e que se chama, por exemplo, Cruzeiro do Sul” (Meireles, 1980, p.28)¹⁴. Enfatizava sua posição de artista que reconhecia a realidade brasileira mas julgava oportuno descortinar, abrir e investigar as imposições culturais que haviam segregado o espaço brasileiro e sua relação com o mundo. Nesse caso, revelar o que haveria por trás dessa segmentação do território e propor uma investigação que fosse inteligível e, portanto, democrática seria tarefa primordial para o artista. Desconstrói desse modo sua primeira relação espacial que diz respeito ao entendimento cultural de origem, cultura, território ou país. Esse é ponto de partida da discussão física do espaço da vida real. Sobre ele, falaremos em breve.

Tal realização se faria em um movimento de interpretação dos parâmetros externos, mas contando com um lugar de fala que é próprio do artista. O trabalho de arte seria a operação possível para que essa situação ocorresse. E, fatalmente, assim como o artista condicionou a noção de território a uma construção histórica, esse modo de operar o espaço, de usá-lo, seria verificado pela pertinência do trabalho de arte enquanto situação a ser por nós observada. Opta-se por uma abordagem que não construa *a priori* uma digressão a partir da história da arte da

¹² A relevância da memória e de sua relação direta com o tempo, que segundo ele é “a maior de todas as realidades”, comparece constantemente no discurso do artista. Constatamos tal consideração em filmografia realizada sobre o artista, em depoimentos de publicações e essencialmente no conjunto de entrevistas sistematizadas que foram realizadas com o artista ao longo da pesquisa.

¹³ O termo parábola deve ser entendido em duas acepções possíveis conquanto contribuem para a compreensão da obra do artista. A primeira é de uma narrativa figurada, em que as analogias nos põem em de encontro com determinados valores culturais. A outra é de natureza geométrica e representada pela curva. Essa linha sinuosa permite dois movimentos opostos, o de ascensão e o de descensão. Aproxima-se, portanto, de uma percepção cíclica à qual aferimos inicialmente no discurso do artista.

¹⁴ A *Information* (1970) foi a primeira exposição internacional que o artista participou ao lado de Artur Barrio, Guilherme Vaz e Hélio Oiticica. Sob curadoria de Kynaston McShine, pode ser considerada uma das exposições seminais da *Arte Conceitual*, em uma perspectiva mais ampla e ancorada nas teorias da informação e das mídias, ocorridas no mundo. Portanto, a discussão centrava-se nas questões da linguagem e suas aplicabilidades como potentes recursos de comunicação, o que de certo modo passaram a desconstruir as razões espaciais que advinham da modernidade. Aqui optamos pela versão do texto traduzida. No segundo capítulo abordaremos cuidadosamente esse momento da trajetória do artista. Ver referências bibliográficas.

segunda metade do século XX, mas que obtenha nessas análises a possibilidade de distinguir heranças e conexões históricas.

É pertinente nesse momento relembrar como a crítica brasileira colocou-se diante da maneira como os artistas do país exploravam essa contingência entre o que se recebia e o que já estaria dado. O crítico Paulo Venâncio Filho (1989) escreveu:

O problema consistiria em investigar de que modo o contexto brasileiro se apropriou dos modelos europeus modernos, de que forma esses modelos foram ambientados e, de que maneira eles atuaram no sentido de efetiva transformação da arte local. A solução dessa situação só pode ser analisada nos trabalhos, na inteligência do trabalho [ao?] refletir essa problemática situação.

Nesta passagem de um texto escrito para o catálogo de uma exposição na Bélgica, que recebia dois artistas brasileiros, Cildo Meireles e Tunga, ao final dos anos 1980¹⁵, o crítico trazia à luz um problema que viria a ser a tônica das investigações empreendidas pela crítica, tanto local como internacional, especialmente a partir daquela virada de década, quando a arte latino-americana se tornaria foco de atenção internacional. Conforme Venâncio Filho, é o trabalho, em sua situação particular, que poderá nos falar dessas maneiras de ambientar. Em parte, talvez seja esse um dos problemas aqui enfrentados. Como sugere o crítico, no próprio título do ensaio, falamos de *Situações Limite*. Em seu tempo, o objeto de arte é o deflagrador dessa situação. Desta maneira, torna-se pertinente para a geração do artista que ora apresentamos constituir uma produção que se coloca na linha de frente, na tênue fronteira entre arte e vida, o que também é uma herança histórica do comprometimento de um projeto de vanguarda brasileiro, formulado na segunda metade do século XX.

Atentando para esse comprometimento histórico, a natureza do espaço na arte contemporânea poderá ser parcialmente vista pelas medições estabelecidas pelos trabalhos de Cildo Meireles, tendo como arcabouço as disposições conceituais postas anteriormente. Sobre isso, ficaria a pergunta: de que maneira o artista especularia sobre o espaço? Do geral para o particular, o problema espacial parece ser visto quase que em toda a sua complexidade por Cildo Meireles, até mesmo de forma paradoxal porque o trabalho de arte nos revela as incoerências dos parâmetros racionais já identificados para a investigação da natureza do espaço. Para isso, sua poética tomaria emprestado as várias maneiras como as disciplinas do conhecimento nos sugerem uma vitalidade para o espaço. Seja ele virtual ou real, sua presença ou sugestão faz-se sentir no contato com o trabalho. Há na essência da constituição desse fenômeno espacial pelo artista a busca por compreender o que se encontra herdado em cada uma das experiências com que nos defrontamos

¹⁵ Com curadoria de Cathy de Zegher, foi uma exposição em que se apresentaram Tunga/ Lezarts e Cildo Meireles/ Através. Ela ocorreu no Kanaal Art Foundation em Kortrijk, Bélgica. Montada em 1989, coincide com o momento de ascensão de artistas brasileiros que apareceram após o neoconcretismo. Mais do que um processo de internacionalização, a ascensão desses nomes se vincula a uma percepção crítica em que seus trabalhos especulam sobre problemas universais, tendo como grau zero a experiência do artista e o seu contexto de origem. Sendo assim, a própria história da arte passou a integrá-los ao circuito e conseqüentemente na tradição ocidental. Obviamente que o amparo sócio-econômico e o jogo político entram como alicerce para esses movimentos de legitimação. A percepção crítica desse exposição por meio do seu catálogo permitiu um olhar revisionista dessa produção, bem como a possibilidade de identificar parâmetros investigativos que não só vinculam a produção brasileira às práticas de raiz concreta.

nas situações mais prosaicas da vida. Isso nos coloca frontalmente com o entendimento do “experienced space” ou espaço experienciado, o qual só existe com a imersão do total do indivíduo.

Sendo assim, ao operar com referências diretas à sua experiência de vida, associadas a uma curiosidade com relação às postulações das ciências, por exemplo, o artista investe na comunicabilidade do trabalho de arte. Aproxima-o de problemas que se demonstram universais. A crítica Maaretta Jaukkuri (2008, p. 36) afirma que “his means of expression have become more and more universally applicable and comprehensible”. Para que essa aplicabilidade aconteça, o artista estabelece uma equação, digamos que uma operação de natureza matemática, em que sintetiza no trabalho relações mentais e sensoriais que se manifestam na experiência do público participante¹⁶. Segundo Moacir dos Anjos (2006), tal síntese acontece de “modo que os sentidos e a razão estimulem uns aos outros e produzam, juntos, a cognição de espaços que se habitam ou só se concebem”. Portanto, o espaço pode comparecer de forma transitória. Sentir-lo é a conjugação de uma experiência que é individual.

Tal individualidade diz respeito ao reconhecimento consciente do sujeito da situação em que ele se insere ao ter contato com o trabalho de arte, tanto pelo uso da razão como pelo aspecto sensorial, muitas vezes postos em conflito. Essa relação interfere na experiência espacial particular de cada um, e dela em relação ao contexto no qual se relaciona e se encontra implicado. Portanto, a experiência se dá em pelo menos dois níveis. Como já dissemos em outro momento, o sujeito é indissociável do espaço. A experiência de contato com a obra instaura um lugar no sujeito? Se afirmativo, temos um espectador que transcende a figura do participante. Mas antes de problematizarmos a questão do sujeito, é cabível uma pequena digressão histórica.

Não seria à toa que se enxergaria um lastro histórico específico que ampara a produção do artista e a reação crítica que dela procede. Na historiografia da arte brasileira, existe uma matriz da qual Cildo é tributário. Ela é formada pela tríade Hélio Oiticica (1937 – 1980), Lúcia Clark (1920 – 1988) e Lygia Pape (1927 – 2004), que concebe um paradigma ao qual a geração de conceitualistas¹⁷

¹⁶ Hélio Oiticica define em seu texto *Posição e Programa* (1966) a ampla idéia do que seria o Programa Ambiental e, dentro dele, a experiência proporcionada pela arte teria o espectador como participante. Como mencionamos inicialmente, existe uma implicação social do artista que alcança o participante. Tal formulação advinha do uso do Parangolé. Ao final daquele mesmo ano, o termo participante entraria no *Esquema Geral da Nova Objetividade* (1967).

¹⁷ Poderíamos ampliar tal percepção para um olhar da Arte Conceitual na América Latina. Apesar de uma formação histórica distinta, os problemas crônicos de ordem social, econômica e política são bastante semelhantes. As similitudes são atravessadas também no campo da arte, especialmente quando olhamos para os experimentalismos que floresceram na década de 1960. Como anunciaram Luis Camnitzer (2007) e Gerardo Mosquera (2010), trava-se de uma multiplicidade de ações e estratégias conceitualistas mas não formalistas e nem necessariamente regionalistas. Atitude da mente, ou seja, uma auto-consciência e os mais diversos procedimentos atuando em certa medida por um comprometimento com uma vida melhor. Portanto, estavam atentos a constituição de estratégias conceitualistas, de natureza interdisciplinar e fundamentalmente percebidas em cada contexto latino-americano em específico como movimentos de expressão política; em muitos casos não panfletários mas no entendimento de suas implicações cotidianas (Camnitzer, 2007, p.29). Esses contextos, por assim dizer, estavam paramentados por uma condição material adversa, pela não tradição de uma história da arte ocidental necessariamente implicada e por um projeto moderno forjado e inacabado.

brasileiros é chamada a responder. Neste contexto, pode-se dizer que Cildo Meireles e alguns pares imediatos têm o papel histórico de promover a transição entre a produção neoconcretista e a de sua geração (HERKENHOFF, 1999). Isso, em termos, é consenso entre a crítica local, mas não é o único condicionamento histórico perceptível. Como vimos na parte inicial, existe constantemente problemáticas universais na arte e elas são compartilhadas pelo artista. Ademais, essa produção geracional de meados dos anos 1960 se encontrará desprovida de qualquer normativa que possa reificar o objeto de arte. Haverá portanto uma contaminação externa que pode legitimar a produção artística e ao mesmo tempo efetivá-la como arte. Sua completude só acontece quando instaura um lugar no sujeito, muitas vezes pela sua forma participativa. Ademais, é inevitável falar de um grave impasse de contingência política; refere-se, no caso, ao estado de exceção instaurado no Brasil com o regime militar em março de 1964.

Essa leitura histórica instrumentaliza a poética do artista como um exercício que experimenta o espaço. Embora não seja um consenso, poderíamos encontrar uma das raízes da obra de Cildo na “vontade construtiva” da arte brasileira, que, na procura de um limite, fez-se ambiental, assim como Hélio Oiticica, Mário Pedrosa e Frederico Moraes discerniram. Entretanto, o artista daria um largo passo adiante. Talvez, a característica aglutinadora de sua poética esteja nesse processo de trabalhar o espaço, tratá-lo, decantá-lo ou transformá-lo, sem necessariamente precisar de um dado matérico ao recorrer à constituição de situações plausíveis em que isso possa acontecer, seja para refutar razões ou histórias oficiais como também desvelar escamoteadas pela realidade. De maneira entusiasmada, Guy Brett e Vicente Todolí afirmam que Cildo “*treats and works with space as a reality inseparable from scale, an endlessly elastic phenomenon and source for the characteristic wit, intelligence and poetry of his art*” (2008, p. 12).

Essa percepção da escala enquanto variável nos permite coincidir o espaço como um fenômeno, oferecendo assim “uma elasticidade conceitual”. Sem elevar os méritos individuais do artista, entendemos que esse posicionamento não seria novidade. A crítica brasileira, ou mesmo os artistas em seus eventuais escritos – de Hélio Oiticica aos contemporâneos de Cildo, como Anna Bella Geiger, Artur Barrio, Antonio Manuel, Carlos Zílio, José Resende, entre outros –, o problema do espaço sempre compareceu de forma transversal, especialmente quando se fala da relação entre o trabalho e o espectador. Poderíamos avançar nessas considerações, mas fatalmente nos afastaríamos dos objetivos iniciais. Isso, sem falar das aproximações conceituais com seus contemporâneos estrangeiros, o que veremos de forma diluída ao longo desse trabalho, e que já podemos ver enunciado em item anterior. Ainda em termos geracionais poderíamos listar diversos nomes que atuaram no mesmo contexto do artista, cada um com diálogo distinto e que poderemos notar ao transcorrer do texto. Alguns nomes podem ser listados: Alfredo Fontes, Guilherme Vaz, Luiz Alphonsus, Thereza Simões e Raymundo Colares. Todos eles nutriram convívio profissional e afetivo com Cildo Meireles, tanto durante sua vivência em Brasília e em quanto quando da sua chegada ao Rio de Janeiro.

Voltemos para a o espaço reativo da crítica e o diálogo que foi estabelecido constantemente com o artista. Um exercício investigativo que poderia ser feito seria encontrar todas as formas possíveis em que o problema do espaço comparecesse nas leituras críticas ou no discurso do artista em situações de texto ou entrevista. De antemão, esse caminho configura-se como um

estudo valioso, mas não nos fornece um encadeamento narrativo do problema, apenas pulveriza e não identifica um fio condutor de leitura ou hipótese. Entretanto, tomamos esse partido como instrumento válido para que aqui se estabeleça essa teia de relações. De forma digressiva as suposições sobre a pertinência do espaço são diversas e teriam seu ponto de partida mais explícito no contexto da crítica brasileira.

Em 1975, Ronaldo Brito, em entrevista intitulada *Um sutil ato de malabarismo*¹⁸, logo no início, apropriando-se de falas eventuais do artista, afirma em que ele teria dito que o seu trabalho girava em torno do espaço¹⁹ – “do espaço físico, do espaço político e social etc”, fez a pergunta: “poderia explicar melhor essa idéia de espaço e o tipo de operação que você procura realizar com o seu trabalho?” À qual ele respondeu:

Digamos que eu chame de espaço todos os mecanismos da vida. O espaço não é apenas o lugar onde as pessoas estão, mas algo ativo e envolvente. O espaço, como imaginado, exclui a possibilidade da existência de um observador isento, que domina o mundo com o seu olhar. Ele implica a participação. [...] **A noção de espaço é fundamental na história.** Foi em torno do espaço que a sociedade inicialmente se organizou. O espaço territorial, por exemplo, objeto de conquista física, política e ideológica, é um valor determinante da civilização. E até hoje persiste **uma idéia antropocêntrica do espaço** (MEIRELES, 2010, p. 26, grifo nosso).

Sendo assim, poderíamos falar dessa noção de que o espaço comporta-se de maneira expansível, guardando em si um grau de complexidade. Deixa de lado também a condição ampla e, por mais das vezes, nebulosa de um conceito ontológico do espaço ao considerá-lo como fundamental na história e, por conseguinte, dependente em sua estruturação dos mecanismos da história, retomando de certa maneira a idéia de espaço socialmente implicado, cujo fenômeno dependeria dessa relação com o indivíduo. Lembremos das definições de Argan (1966), por exemplo, ou mais diretamente nas definições estruturais do espaço humano da experiência (ou experienciado) de Bollnow (2011).

Se continuarmos nessa prospecção, encontraremos mais um indicativo em uma entrevista concedida a Gerardo Mosquera ao final dos anos 1990. Verificamos diversos pontos de convergência com sua fala anterior, o que sugere uma coerência discursiva. O crítico cubano pergunta acerca do interesse do artista em desconstruir o espaço e insiste na questão relativa a uma tentativa de transgredir o espaço enquanto arena da vida humana. Para tal pergunta Cildo respondeu:

Muito da minha obra se ocupa da **discussão do espaço da vida humana, o que é tão amplo e vago.** O espaço, em suas várias manifestações, abrange **arenas psicológicas, sociais, políticas, físicas e históricas.** Em muitas obras isso está perfeitamente claro, como se eu estivesse trabalhando com a ervilha sob a pilha de colchões, como diz o provérbio (MEIRELES, 1999, p.20, grifo nosso).

¹⁸ Essa entrevista foi originalmente publicada no jornal Opinião, em 24 de outubro de 1975.

¹⁹ No folder original da exposição *Eureka/Blindhotland* (1975), Cildo Meireles expunha que esse projeto continuava sendo uma abordagem sobre o núcleo básico do seu trabalho – o espaço – tivesse ele caráter físico, geométrico, histórico, topológico, psicológico, antropológico.

E avança ainda, “não importa se realmente ocorre ou não **uma interação entre espaço utópico e espaço real**. Acho que há um aspecto quase alquímico: **você também está sendo transformado pelo o que faz**. Muitas dessas transformações se dão num nível oculto, sutil” (MEIRELES, 1999, p.20, grifo nosso). Nesse último depoimento, mais uma vez o espaço aparece segmentado, classificado como se precisássemos balizá-lo pela sua abrangência. Essa lista poderia ser ampliada, incluindo-se o arquitetônico, o topológico, o euclidiano, o geográfico, o territorial etc. Essa segmentação sem fim nos conduziria a uma investigação compartimentada da obra desse artista²⁰. E esse não seria o objetivo primeiro.

Ainda, além das categorizações possíveis do espaço, que remeteriam ao campo específico das disciplinas e geraria um sistema classificatório do mesmo, outras tentativas de elucidá-lo ou circunscrevê-lo comparecem. Se pegarmos pelo discurso do artista, essa definição tenderia a bifurcar-se e a desenvolver-se indefinidamente, o que fatalmente cria uma determinada circularidade. Então, é na materialidade da obra que se mantém a situação espacial, ao passo que estabelece uma zona de instabilidade onde se localiza o público, e dele se extrai a condição vital para a existência do trabalho de arte. Jaukkuri (2008) corrobora para a existência dessa “situação” e, a partir dela, define a natureza da produção artística de Cildo Meireles.

He shuns existing political rhetoric and programmes, **leading us instead to a situation**, a space, where our own ethical judgment and its consequences are challenged. He leaves us at **the border zone of painful** awareness of impending danger and our responsibility to decide what to do about it” (JAUKKURI, 2008, p. 37, grifo nosso).

O termo situação, descontextualizado, pode ser entendido como uma combinação de circunstâncias em um dado momento. No caso da arte, e em específico no conjunto da obra de Cildo, ele talvez seja a melhor escolha quando falamos de cada um de seus trabalhos, que, individualmente ou em conjunto, podem remeter a uma categoria espacial dada. Ao mesmo tempo a situação nos mantém em um estado permanente de alerta e incerteza, uma zona instável na qual se sustenta o trabalho de arte em relação ao indivíduo; portanto condicionado a um campo de referências físicas e conceituais. De todo modo, existe uma costura narrativa que queremos aqui deixar evidente. Nela, as *situações espaciais* se constituem como parte dos trabalhos que a conduzem. De um trabalho ao outro, definem-se gradualmente modos de usar o espaço. “Por isso, encontramos nesses trabalhos uma situação limite: entre a visão e a matéria” (VENÂNCIO Filho, 1989).

Subjaz também nessa hipótese uma outra informação de herança histórica. Sem nos aprofundarmos nos detalhes dos fatos (o que faremos com mais afinco no capítulo dois), apontamos que o termo situação foi utilizado exponencialmente ao final dos anos 1960, seja para nomear trabalhos inomináveis, como as Situações de Artur Barrio, seja na maneira como a crítica

²⁰ Guy Brett e Vicente Todolí, após referenciarem o problema da escala, discutem também a ideia de espaço como circulação. Situação amplamente debatida pela crítica brasileira. Falam também em uma rede circulatória, mas antes abrangem uma leitura do que seria o espaço físico e mental (2008). Na verdade, as referências às categorias espaciais são extraídas de uma entrevista concedida por Cildo Meireles à curadora Nuria Enguita, quando da realização de sua antologia no IVAM – Centre Del Carme, em 1995.

encontrou para identificar o *front* da arte brasileira, de caráter combativo, às vezes hermético e atento aos processos de desmaterialização da obra de arte. Frederico Moraes (2004), na definição de uma nova crítica, irá aludir ao fato de que arte naquele momento, e talvez adiante, estaria no embate da fronteira com a vida, constituindo situações de natureza limítrofe.

Na exposição *Do Corpo à Terra*²¹, as obras eram freqüentemente denominadas de situações, o que nos parece mais pertinente do que as limitações históricas do termo antiarte ou antiforma. E não podemos nos esquecer que foi nos anos 1970 que Cildo Meireles conseguiu aglutinar suas principais idéias em obras de grande densidade conceitual e simbólica, o que veremos no capítulo três. Muitas vezes percebidas como enunciados, esses trabalhos, como o *Malhas da Liberdade* (1976 – 1977), oferecem uma perspectiva crítica que se impõe além do entendimento de obra de arte. Funcionam como estopins que reorientam a compreensão do mundo real. Rompe-se inclusive com a própria noção de trabalho, expondo a condição experimental como dado mais relevante.

Em função de tantas imprecisões conceituais, ou mesmo de uma polissemia engendrada pela palavra espaço, acentua-se ainda mais a escolha pela idéia de situação, que obviamente não se coloca de forma arbitrária mas por exclusão de outros termos incompletos. Como pontuado por Nuria Enguita, na entrevista *Lugares de Divagação*, existiria uma poética do limite (MEIRELES, 2010, p. 113): a formação de uma zona que tem concretude mas impõe níveis de abstração do participante, algo que é residual mas que se deve considerar como imprescindível. Não devemos esquecer que a experiência vivenciada acontece condicionada a um dado temporal.

Portanto, é sugestivo que a *situação* que ali opera acontece dentro da idéia de *espaço-tempo*, conceito fundamental para a física moderna desde o início do século XX, como vimos anteriormente. Então forma-se uma clara equação em que espaço, tempo e sujeito constituem esse lugar entre, transitório e circunstancial. Levando-se em consideração o léxico crítico acerca da obra do artista e o próprio discurso do mesmo (reiterado na seqüências de conversas sistematizadas com o mesmo), bem como da observância de uma metodologia empírica, um cabedal de termos seqüenciados sugere um entrelaçamento constante das suas mais diversas práticas artísticas rompendo com uma linearidade e com a percepção de começo e fim. São eles:

ESPAÇO-TEMPO/ AMBIENTE/ EXPERIÊNCIA/ INDIVÍDUO/ ENVOLVIMENTO/
CONTEXTO/ DEFLAGRAÇÃO/ MOVIMENTO/ BIFURCAÇÃO/ REDE/ CIRCULARIDADE/
VIRTUALIDADE/ ATRAVESSAMENTO/ CIRCUITO/ MODO E MEIO/ CONCEITO/
LINGUAGEM/ JOGO/ AMBIVALÊNCIA/ CAMINHO/ INTERVALO/ DÚVIDA/ INDECISÃO/
SUSPENSÃO/ PERMUTA/ ANAMORFOSE/ DESVELAR/ ANALOGIA/ PARADOXO/
SINESTESIA/ CINESTESIA/ ENTROPIA/ DENSIDADE/ GUETO/ LUGAR/ TERRITÓRIO/
TOPOLOGIA/ GEOGRAFIA/ PAISAGEM / INCERTEZA/ FÍSICA/ GEOMETRIA/ ESCALA/
CAOS/ SUBVERSÃO/ DESORDEM/ SUSPENSÃO/ INSTÁVEL/ DESVIO/ MULTISSENSORIAL/

²¹ Frederico Moraes (2004) expõe a idéia de uma *situação* quando define a noção de uma Anti-Arte, o que seria a condição principal da arte experimental brasileira ao final dos anos 1960. As ações praticadas pelos artistas na exposição *Do Corpo à Terra* foram compreendidas enquanto situações específicas que causam atrito com o espaço da cidade de Belo Horizonte, lugar onde ocorreu esse evento.

SOM/ SUBJETIVIDADE/ SEDUÇÃO/ APARÊNCIA/ FORMA/ DIMENSÃO/ CONTINGÊNCIA/
POLÍTICA/ MEMÓRIA/ INESGOTABILIDADE

e adiante...

Todas elas, ao seu modo, empregam empiricamente significação ao próprio termo *situação*. A aparente ordem de como elas foram listadas mostram a vontade de se demonstrar um fluxo que é contínuo mas mutante em que se alternam polarizações, permitindo a construção de uma ampla e aberta narrativa. Mas o seu enredo é traduzido pela concatenação dos trabalhos selecionados de um arranjo hipotético. E cada parábola conceitual instituída implica na combinação equacionada desses fatores. Ao investigar o mundo com método, o artista estabelece uma operação labiríntica em que converge uma gramática do espaço, listada logo acima, e que deve ser mantida em aberto.

Em certa medida, Cildo Meireles promove uma poética “da física” ou da “matemática”, ciências que são estritamente necessárias para que se compreenda o espaço em uma condição abstrata, mas que o artista habilita para analogamente desconstruir o que se enxerga como real. O artista, inclusive, como veremos em um conjunto de trabalhos, toma emprestado algumas precisões dessas áreas, criando analogias nas situações que promove. O espaço é um dos conceitos transversais que interliga essas áreas e que comparece como elemento passível de exploração pela arte. Segundo Jaukkuri (2008, p. 37), “space is an integral part of his visual grammar”.

* * *

Para dar partida no entendimento dessa gramática visual em que opera o fenômeno espacial, recorreremos a um trabalho do artista, *Espaços Virtuais: Cantos* (1967-1968).

—

1.2.1. Uma primeira abordagem - *Espaços Virtuais: Cantos (1967-1968)*

O desenho foi o primeiro meio de expressão adotado por Cildo Meireles ainda por volta de 1963²², quando iniciou seus estudos em arte em Brasília. Essa formação se completaria com o curso de cinema oferecido pela UnB aos alunos secundaristas. A universidade naquele momento era pólo aglutinador da intelectualidade brasileira, atraída pela fundação da cidade em 1960. Frederico Moraes, talvez o crítico que mais acompanhou o trabalho do artista, construiu uma ampla leitura crítica da trajetória de Cildo Meireles, sempre atento aos detalhes mais prosaicos da vida, seja pelas reminiscências de infância e adolescência, como pelas experiências das mais diversas dentro e fora do circuito da arte²³.

²² Curiosamente, o ano de 1963 corresponde ao momento de lançamento do livro *Human Space* de Bollnow (2011), o que repercute um retorno às questões do sujeito e de sua apropriação do espaço. Tal relação volta a ser tema dos estudos filosóficos. O próprio *Poéticas do Espaço* de Bachelard (2008) havia sido lançado pouco mais de 5 anos antes. Tal data demarca também um contexto importante para a arte brasileira, que desde a ascensão do movimento neoconcreto e sua afirmação crítica, passava por um processo transitório constituindo-se naquilo que ficou conhecido como a dissolução do objeto de arte em toda sua amplitude conceitual e a formação de uma neovanguarda brasileira. A solidez instituída desse momento transformador seria um dos pontos de partida conceitual para um segundo momento de produção do artista Cildo Meireles em 1967. Artistas como Amílcar de Castro, Sérgio de Camargo, Hélio Oiticica, Lygia Clark, Mira Schendel e Lygia Pape já haviam ganho respaldo no circuito local e a produção de jovens como Rubens Gerchman (1942) e Antonio Dias (1944) tornava-se pública. Temos, desse modo, um período de gestação que vai da legitimação do neoconcretismo no início dos anos 1960 e segue até 1966/67. A fortuna crítica de Mário Pedrosa (2004) daqueles anos é de importância fundamental para a formação da nova crítica e para o entendimento dessa visada historiográfica da produção de vanguarda no Brasil. A leitura genealógica da produção local coincide com o período de formação do artista em Brasília, sua passagem por Salvador (BA) e sua chegada ao Rio de Janeiro. Adiante, veremos também que fora do país estavam sendo moldados um contexto fértil do minimalismo e dos princípios de uma arte conceitual. Ademais, o próprio advento da física quântica e do princípio da incerteza e as consequências da corrida espacial contribuíram para um debate público e político. Hannah Arendt (2011, p.333), por exemplo, atesta para a encruzilhada que a ciência moderna nos deixou no momento em que se deparou com o acaso e a imprecisão, vendo-se obrigada inclusive a pensar novamente na razão humana e na sua sensibilidade, elementos essenciais que sempre foram essenciais para a observância dos fenômenos do mundo.

²³ O retorno a biografia do artista será um exercício constante nesta narrativa que aqui se constitui. Para que expliquemos de forma sintética a importância desses anos em Brasília., recorremos, dentro de uma pesquisa em sua ampla bibliografia, a um trecho integral e significativo do texto memorialista de Moraes (2006, p. 20): “Em 1963, ao mesmo tempo em que completava sua formação secundária, Cildo Meireles começou a frequentar o curso de arte da Fundação Cultural do Distrito Federal, dirigido pelo ceramista e pintor Felix Alejandro Barrenechea Avilez. E um curso de cinema no CIEM, escola experimental vinculada à Universidade de Brasília, onde teve como professores, intelectuais como Jean-Claude Bernardet e Paulo Emílio Sales Gomes. Foi um período de descobertas, dúvidas e intensa curiosidade intelectual e artística. Brasília oferecia a oportunidade de viver uma experiência arquitetônica e urbanística marcante na história do Brasil e do mundo. E havia a seção de periódicos da biblioteca da Universidade de Brasília”. Curiosamente sobre a importância dos periódicos e biblioteca para a sua formação em arte, o artista irá dizer em entrevista concedida já em 1994: “Olha, em me lembro que colecionava a *Habitat*, uma revista de arte publicada se não me engano em São Paulo, onde você tinha acesso a informações sobre arte brasileira. Agora, era uma revista em preto e branco, o que de uma certa maneira homogeneiza o material. Havia os jornais, mas o sistema de distribuição era mais precário. Mas como disse, para mim, a grande fonte era a seção de periódicos da biblioteca da Universidade de Brasília. E não só a seção de periódicos. Você poder acessar

O gesto de quem explora a bidimensionalidade do papel é o exercício essencial do artista, que mesmo em sua exploração de um universo figurativo ancorado em seu um realismo fantástico, que monopolizou seus primeiros anos de trabalho (1963 – 1967), não destoa tanto das razões de uma arte por ele produzida nos anos seguintes, a não ser pelo paulatino abandono da representação, aquilo que ele mesmo denota como o possível fim da metáfora ilustrada. Seus primeiros desenhos tiveram forte impacto de uma exposição de máscaras africanas, ocorrida na universidade. Havia ali, naquelas máscaras, uma força pulsante e de uma honestidade análoga, por exemplo, à produção artística indígena, obviamente distinta em termos de valores culturais. Instintivamente o desenho de caráter expressivo se fez como elemento deflagrador de uma perspectiva espacial do artista em relação ao seu contexto. Tais traços foram paulatinamente sendo desconstruídos, assumindo também uma natureza projetual. Como aponta em entrevista seria “ir além da metáfora para trabalhar com a própria vida” (MEIRELES, 1999, p. 17), um espécie de utopia motivadora para o trabalho. Tal consideração ficará evidente à medida em que se costura um encadeamento narrativo entre as suas obras.

O traço é invariavelmente o primeiro gesto poético e material do artista, representando a primeira operação no processo de formalização de uma ideia, ou melhor, um sistema de conceitos por ele costurado. Tal fim, entretanto, nos parece uma meia verdade, pois o desenho em suas condições mais subjetivas e oníricas nunca fora abandonado por completo pelo artista. Sem adentrarmos na sua trajetória no desenho, que, por sinal, Moraes já mapeou amplamente, cabe falar do desenho como ferramenta operacional, primeiro recurso do exercício criativo. Como enfatizado pelo próprio Cildo, sua produção em desenho representa um amálgama de suas experiências vividas, sonhos e ideias reflexivas acerca de seus trabalhos e proposições. São cadernos e mais cadernos que se sobrepõem e estabelecem conexões com a memória do artista. E deles, por meio de saltos temporais, é extraída a composição de seus trabalhos.

Outro aspecto de grande relevância está na origem dos trabalhos vinculados às suas experiências individuais determinantes na constituição de uma memória afetiva, segundo atestam as conversas com o artista²⁴. E ainda, de maneira adjacente, a importância dos lugares pelos quais o artista passou e viveu. Sua vida até ao final dos anos 1970 foi marcada por um trânsito permanente entre várias regiões e cidades brasileiras, bem como de passagens pelo exterior. Com esses três condicionantes apontados, é possível definir razões para a sua produção que se estabilizou ao final dos anos 60, de natureza conceitual, às vezes construtiva e implicada politicamente ao interferir na realidade material das coisas e nas dinâmicas sociais e culturais por elas engendradas.

Se em meados da década de 1960, a Nova Figuração da arte brasileira transferia para as telas ou objetos as relações conflitantes do meio urbano e ascendia um olhar irônico de denúncia e

qualquer item do acervo bibliográfico da Universidade era uma coisa fantástica”. SALLES, Evandro; FRANCISCO, Severino. Entrevista – Cildo Meireles. Correio Brasiliense, Brasília, 2 set. 1994. III Fórum Brasília de Artes Visuais, p. 11-14.

²⁴ Como primeira parte de um diálogo estabelecido com o artista, foram realizadas três longas entrevistas em que se revisitaram em sua grande maioria as histórias e anedotas que circunscrevem a feição de vários dos seus trabalhos. Inclusive, a história de sua infância que corresponde à primeira lembrança para o feito dos *Cantos* foi contada no primeiro encontro.

comunicação dos conflitos político-ideológicos exacerbados com o regime militar, ou seja de natureza panfletária, Cildo Meireles, vendo-se sem saída e desinteressado nesse argumento da arte, optou por operar no campo político sobre um outro espectro, fundado no dissenso. Jacques Rancière (2012, p. 59) define esse dissenso como “o conflito de vários regimes de sensorialidade”. Em tal consideração se coloca a política enquanto qualidade inerente à arte, deixando de lado o caráter combativo da produção artística que o artista considera reducionista na interpretação de seus trabalhos classificados como políticos.

Portanto, o gesto de riscar uma linha ou determinar um traçado tem sua implicação política, o que ficou perceptível em exemplos anteriores. O traço do artista, como define Moraes (2005), tende a seguir duas polarizações distintas. A primeira delas é a atividade-fim, que caracteriza o desenho como obra em si. Constrói-se um rico universo de trabalhos que funcionam sozinhos ou que combinados definem narrativas das mais diversas. Muito se deve à própria incompletude dos mesmos, na medida em que, pelos elementos que contêm, são referências aproximadas de lembranças guardadas na memória. Do outro lado, os desenhos são atividade-meio, polarização que alargaria a própria categoria desenho para algo muito além da diversidade gráfica e dos materiais utilizados. Aqui se encontra uma outra incompletude que reside no fato de que a composição se faz geralmente como um primeiro passo para a concepção de uma estrutura, ou melhor, do que aqui estamos chamando de situação espacial. De fato, um projeto, um croqui, uma colagem, uma anotação em si podem constituir a própria natureza de um trabalho, mas Cildo vai além, ao encontrar um limite propositivo do trabalho, quando daquele primeiro gesto de idéia ele amadurece uma construção formal.

Depois de sua primeira e curta passagem pelo Rio de Janeiro com estadia em Paraty e após realizar sua primeira exposição individual em 1967, iniciou a produção da série *Espaços Virtuais: Cantos* (1967- 1968); projeto que durou longos meses de investigação até a materialização de suas três primeiras peças, ou seja, a formalização de possibilidades espaciais. O trabalho nasceu de uma “mescla de pouca ortodoxia de componentes oníricos e racionais” (MORAIS, 2005, p. 32). Como pontuado anteriormente, essa mescla é resultado dos três aspectos que constituíram as suas vivências, e cujo primeiro registro artístico estava no desenho.

Para tanto, em busca inconsciente pela formalização dos seus *Cantos*, tanto em situações de ilustração fantástica como de desobediência de normativas matemáticas, o desenho se fez como atividade fundamental. O processo de trabalho se desenrolou na realização dos mais variados desenhos que ocupavam o artista na tentativa de explorar determinados conceitos regentes da linguagem que indicam a maneira como concebemos os nossos espaços de vivência. Nessas novas investigações, para ele, “mais do que um exercício de desenho, esses trabalhos investigavam a noção de transformação de ideias subjetivas em formas objetivas” (MEIRELES, 1999, p. 10). De forma quase que natural, ao longo de mais de um ano, o artista desenvolveu então a série que é de nosso interesse maior.

Através de 44 projetos, assim como é chamado pelo artista os desenhos que compõem a série *Espaços Virtuais: Cantos*, Cildo impunham diferentes maneiras de se desconstruir o entendimento da forma que se tem para conceber essas situações espaciais, obedecendo-se a princípio o modelo de representação tridimensional, em cujos planos se desenvolvem as formações espaciais.

Utilizando-se do módulo euclidiano de espaço, que evoca a ortogonalidade dos três planos de projeção, os desenhos destituem essa razão criando-se um hiato entre a pureza do sistema de representação e o que resulta ali desenhado. O artista, valendo-se das técnicas de representação e de determinados recursos gráficos, compõe os projetos em papel milimetrado, desobedecendo paralelismos e as ortogonalidades que se estabelecem na geometria euclidiana.

Tal descompasso comparece de maneira mais evidente nas maquetes desenvolvidas e nos modelos ou objetos concebidos a partir desses projetos, propositadamente construídos em escala humana. Essas abstrações geométricas assumem em sua materialidade a forma de cantos internos ordinários dos típicos espaços arquitetônicos de nossas casas, sejam nas salas ou nos quartos. Sendo assim, essa subversão do código instituído refuta a máxima de que o não cumprimento de determinados postulados impossibilitariam a materialização dos ambientes concebidos em desenho, ou mesmo que só existiria uma única forma de se observar a ortogonalidade, invariável à posição do olho do observador. Como aponta Farias, o artista demonstra “interesse pela insuficiência e pelo caráter ideológico da linguagem, particularmente dos sistemas lógicos de representação, das redes com que pretendemos reter as coisas e que, internalizadas, naturalizadas, passam-nos a sensação de serem tangíveis” (2010, p. 40).

A proposta do trabalho não é finalizada por esse hiato que ali é constituído. As intenções do artista só se completam com a observação do ambiente construído, o que o coloca dentro de uma relação de interdependência para com o espectador. O sujeito ali implicado só consegue observar o tal objeto escultórico se imprimir um movimento, o que o coloca analogamente numa situação em que se registra a quarta dimensão, na qual o tempo é imperativo. Insinua-se aqui a investigação do que o artista suporia como o espaço topológico, o que comparece com mais evidências nos exemplos posteriores. Desse modo, sua percepção acontece pelo movimento sugerido de quem a observa. Vejamos a descrição precisa do trabalho pelo próprio artista:

São trabalhos que tratam de **efeitos visuais da ortogonalidade, a partir de planos não ortogonais**. Seria uma análise do **fenômeno da virtualidade** através do módulo euclidiano do espaço (três planos de projeção), transposto para a imagem do canto interno de uma casa. Esses trabalhos pressupõem a movimentação do eventual observador, para que ele obtenha essa **situação de ortogonalidade** (MEIRELES, 2010, P. 54)²⁵.

Temos desse modo a construção de uma percepção que depende do binômio espaço-tempo. Entender o trabalho em toda a sua complexidade exige um exercício de abstração do *participador*, que, em última instância precisa se colocar em uma determinada posição para que o olho

²⁵ Esse fragmento foi extraído do depoimento de Cildo Meireles para a pesquisa *Ondas do Corpo* de Antônio Manuel, realizada em 1978. Trechos diversos desse texto comparecem em várias publicações monográficas, mas o depoimento completo do artista só veio a ser publicado na íntegra em coletânea de texto que aqui referenciamos. Também, esse fragmento aparece como descrição oficial do trabalho do artista em seu primeiro livro monográfico, publicado pela Funarte em 1981. Na ocasião acompanham uma série ilustrativa que insinuavam a idéia de movimento à procura da tal situação de ortogonalidade. E como elemento valioso de cognição, o livro vinha acompanhado de duas maquetes dos *Cantos* que por meio de dobras indicativas, poderia ser montado pelo próprio leitor. Vejamos que se trata de uma clara vontade de demonstrar que a virtualidade é representável, abrindo-se brechas na linguagem, demonstrando-se suas contingências.

encontre a ortogonalidade e o *vir-a-ser* se torne real por um pequeno instante de tempo. Altera-se, portanto, pelo movimento de quem participa daquela *situação espacial*. Tal realidade é o que o olho consegue apreender, estando ela condicionada à formalização de uma posição. Portanto, “é apenas quando observadas de uma determinada posição que a aparência dessas construções e a ortogonalidade que preside a idéia de espaços que elas representam coincidem, violando, dessa maneira qualquer associação estável entre a percepção e o conceito de lugar” (Moacir dos Anjos, 2006, p. 12).

A estabilidade que comparece nas várias estruturas é momentânea e denota a formalização de determinadas situações, o que talvez nos remeta às complexas investigações acerca do espaço *quadridimensional*, definido a partir da teoria da relatividade de Einstein. Esse princípio de um espaço em quatro dimensões é plausível em termos abstratos e em situações em que a gravidade newtoniana não acontece enquanto força de atuação permanente. Assim, não pode ser reconhecido pela nossa percepção nos fenômenos reais que nos rodeiam, dos quais fazem parte dos *Cantos* de Cildo. Entretanto, pode-se evocar esse espaço por meio das precisões artísticas. Mesmo que tais leis da física não compitam ao nosso plano de convivência, a experiência artística põe em questão o universalismo dessa geometria. O que a física e a matemática já puderam comprovar com as definições de uma geometria não-euclidiana que nos explicaria outra ordem de fenômeno. Por sua vez, é isso que o artista nos oferece nessa busca pelo elementar na desconstrução de uma linguagem de representação. Desempenha tal façanha ao “achar os momentos de basculação das leis que regem a formação da ordem” (BRITO, 1981, p. 8). A arte tem esse papel de arejamento e fluidez dos conceitos que se firmam em um mundo postulado. O espaço, por exemplo, seja ele material ou não, é posto em ampla evidência.

A presença do espaço se compactua também como projeto ou idéia. A noção de projeto tem sua distinção na arquitetura e dele emana a possibilidade da materialidade física do espaço e do seu uso. A opção por configurar o canto de uma casa é sintomática dessa referência à linguagem arquitetônica, que desde o renascimento rege nossa forma de apreender o espaço construído. Um outro caminho investigativo, que deriva do realismo que é dado à peça que representa o Espaço Virtual. Fala-se então de uma leitura precisa do problema da escala que se torna evidente quando o espectador é confrontado com o objeto no espaço expositivo, trazendo inclusive a lembrança de situações que são semelhantes em sua vida. Trata-se de uma primeira abordagem ambiental da obra do artista, que ganhará outro valor escalar quando da realização, por exemplo, da série *Arte Física* (1969). Virtual ou virtualidade, segundo o artista, designaria o que está potencialmente presente. Conseqüentemente, ativar o sujeito torna-se papel preponderante na arte. Esta postura convidativa é o prenúncio do que chamaremos em breve de sedução.

Em “*Ambientes de Gildo Meireles*”²⁶, primeira crítica acerca do artista que se fez notar na imprensa brasileira no calor da hora, Frederico Moraes (1969), conceitua a idéia de ambiente como “uma espécie de arquitetura fantástica, na qual o espaço ilude continuamente o espectador. Vive entre a realidade e a virtualidade. Não chega a ser aquele mundo das ilusões da arquitetura religiosa

²⁶ Publicado no jornal Diário de Notícias em 1 de maio de 1969, periódico de circulação no Rio de Janeiro.

barroca, mas seus ambientes exigem novas noções de equilíbrio, de estabilidade, prenunciam uma nova percepção”.

Indiretamente nos remete à questão ambiental da arte brasileira, o que Morais (1969) acaba por atestar no final do texto. Ao mesmo tempo, ao exigir essas novas noções (de equilíbrio e estabilidade), o artista, segundo o crítico, acaba por constituir uma leitura que vai ao encontro do estabelecimento de um hiato, o qual identificamos anteriormente estar entre o que aparenta ser e o que pode eventualmente vir a ser. Seria a definição de um espaço “entre” ou intervalar. Também evoca, ao entender que se trata de uma nova percepção do fenômeno espacial, a definição de uma situação dependente então do binômio espaço-tempo. O crítico vai adiante ao falar que os trabalhos do artista não são para a galeria e não se adequam aos espaços tradicionais de exposição. Esse dado expansivo do trabalho que o coloca em uma outra escala de contato com o mundo, o mantém em sintonia com a possibilidade de uma prática ambiental.

Em seguida aos *Cantos* que Cildo explora em maior grau de abstração a desconstrução do espaço euclidiano, ao realizar em 1969, os *Volumes Virtuais* e as *Ocupações*, usufruindo inclusive de uma economia maior de materiais na revelação de novas situações espaciais. Tal exclusão é resultado de um caminho em que cada vez mais abdica de uma natureza expressionista no trabalho, que estaria associado ao que foi chamado de “arquitetura fantástica”. O fantástico tem a ver com desconforto que esses espaços nos oferecem.

Sendo assim, mais do que afirmar uma categoria euclidiana do espaço, esse momento da produção de Cildo contempla procedimentos relativos a um fazer científico no trabalho de arte, despertados por uma vontade subjetiva do artista de desconstrução de determinados valores, entre eles aquilo que comparece como próprio em sua poética. A busca por uma precisão tem seu paralelismo com o que a matemática repercute como exatidão. Cildo parece insinuar, dentro de uma gramática que lhe é peculiar, a constituir uma poética da geometria²⁷.

Como afirmamos logo no início, a origem de seus trabalhos está na memória de momentos que lhe foram marcantes. E, no caso dessas experimentações com a geometria euclidiana representadas pelas situações de *Canto*, o artista as justifica por duas lembranças temporalmente distantes em sua vida. A primeira memória remonta a sua infância no interior de Goiás. Como era de costume, após o almoço havia um momento de letargia comum em que se procurava descansar com um breve momento de sono. Cildo, que não era adepto dessa rotina quando criança, resolveu deitar-se em uma determinada tarde. De repente, ainda acordado, viu um vulto de uma mulher que parecia sair justamente de um canto entre paredes. Ela fez um movimento de aproximação e em seguida recuou desaparecendo novamente. Tal cena para o artista foi extremamente assustadora e o marcou. Ao mesmo tempo em que aquele canto de casa representava-lhe acolhimento ou refúgio, era também o lugar do desconhecido, do estranho. Seria justamente uma zona intermediária, entre sonho e realidade.

²⁷ Geometria entendida enquanto ramo da ciência que se ocupa do estudo do espaço, seja ele topológico, métrico, físico, etc. (BUNGE, 2002, p. 167).

Associado a esse episódio, um segundo momento parece ter contribuído para definir a imagem de canto por ele definida nos desenhos e depois nas estruturas construídas. Em plena confraternização entre amigos em um bar carioca, Cildo decide ir ao banheiro. Ao ficar de frente para o mictório, vê sua sombra projetada no canto da parede. Da sobreposição dessas dois momentos estava configurada a imagem daquele ambiente que nos é tão familiar ao mesmo tempo que evoca um certo desequilíbrio e instabilidade. Aquela interceptação de três planos ortogonais parecia conter em si algo desestruturante. Para demonstrar tal tensionamento, o artista foi encontrar na origem construtiva daquela arquitetura a linguagem que a havia gerado – a geometria euclidiana.

Ao concebê-los optou por manter em evidência um hiperrealismo dos mesmos, adotando os elementos constitutivos de uma parede como a cor crua, o rodapé padrão e o piso de taco. Eram todos elementos comuns à realidade da casa brasileira. A escolha do nome para o trabalho, realizado em três versões dos projetos, é feita pela própria dubiedade que aquele lugar transitório revelava ao autor. “*Nowhere is my Home I, II e III*” são os nomes das três primeiras versões. A estrutura do nome evoca duas questões centrais para o artista. A primeira vincula-se ao seu sentimento de não pertencimento a um determinado lugar. A segunda tem a ver com a sua descrença nos valores atribuídos aos territórios de forma arbitrária. Vale reiterar que Cildo morou em vários lugares ao longo de sua vida, sendo apenas em Brasília o lugar onde estabeleceu os maiores laços afetivos. Por fim, em uma alternância de escala, evoca-se o sentimento de não pertencimento mesmo que nas condições do espaço privado da casa.

Esses mais variados cantos são cenários fiéis das situações consideradas reais, mas que nos pegam pelo desconforto ao alterar os paralelismos e as delimitações entre chão, teto e parede, contaminando mutuamente os três planos e criando zonas em que se corrompe a própria tridimensionalidade. O artista provoca uma desorientação do sistema de referência do espaço da matemática e dos seus rebatimentos no espaço da experiência. São construídas fendas e espaços de imersão em um lugar que sempre se apresenta como fim. Se pensarmos em uma hierarquia espacial em referência ao espaço arquitetônico, temos o canto como o limite final de um eixo que vai do amplo espaço público ao que há de mais privado. É justamente a maior oposição entre uma situação exterior de ação e o lugar de maior refúgio e intimidade.

Se pensarmos em oposição, o reverso do canto se constitui como o cruzamento, o lugar onde as coisas se encontram, convivem e entram em atrito (MEIRELES, 2010, p. 109). É a representação inevitável do que é público, externo ao mundo interior do ser. Por mais das vezes o artista parece querer rasgar essa linha imaginária entre o que está dentro e o que está fora. Nesse sentido, o trabalho nos convoca a pensar novamente em movimento e fluidez, ao indiretamente nos lembrar a condição de reversibilidade que ali foi dada. Da aparente razão euclidiana, o artista nos impõe um limite perceptivo ao tensionar dois lados que são, de princípio, opostos.

Dessa maneira, ao perturbar e desconstruir o significado do canto, o artista desequilibra o que para Bachelard seria a morada do ser, um lugar seguro (BACHELARD, 1993, p. 146). Assim, trata-se o espaço enquanto fenômeno que põe o indivíduo em confronto com o que aparentemente não deveria se confrontado. Cildo parece querer promover a desconstrução da casa para se lançar ao mundo, mas sem antes duvidar das certezas que nos regem espacialmente. O artista relativiza

exatamente a condição da casa como abrigo, colocando-a em atrito com o seu reverso. A segurança da casa, o lugar de morada do sujeito, deixa de ser para ele o centro do mundo, o seu ponto concreto de orientação coordenado ou o lugar para onde convergem seus caminhos de retorno, subvertendo a sensação de aconchego e prazer da habitação, e, ao mesmo tempo, revelando a vulnerabilidade de sua estrutura simbólica e física. A desconstrução da condição de habitar, lugar que Bollnow (2011, p.121) identifica como o centro de referência do sujeito, por meio do termo *dwelling*²⁸, nos mostra com evidência a fissura entre o espaço privado e o espaço público. De forma assustadora, duas situações diametralmente opostas estão virtualmente muito próximas.

Se formos além, torna-se interessante falar da experiência de vida do artista, sempre transitória entre lugares ou territórios. Isso faz com que reverta a percepção de retorno, e como resultado a destituição da condição de conforto e do sentido básico de orientação anteriormente mencionado. A sugestão de um movimento permanente, conflitando dois pólos distintos da natureza humana: o viajante/ vagabundo (the wanderer) e o morador ou residente (the dweller). Tal polarização se coloca na conjunção de opostos como: conhecido e desconhecido, familiar e estranho, permanência e curiosidade, entre outras. Tais tensionamentos revelam-se nas mais diversas situações espaciais vivenciadas e renovam o sentido de tempo. A possibilidade de Cildo Meireles circular pelas mais diversas subdivisões do território brasileiro, da infância à vida adulta, o conduz para uma leitura apurada das distinções culturais que aparentemente não se revelam e o permite também subverter o signo da casa.

Nesse sentido vale retornar mais uma vez o próprio nome anterior do trabalho, “Nowhere is my home”. A impossibilidade de indicar seu local de morada retira do artista uma condição de origem e a possibilidade da ideia de retorno. Ao mesmo tempo que nega a condição de abrigo do sujeito, oferece uma abertura para a compreensão ampla do território que de origem pertencera aos índios no contexto brasileiro. No mesmo ano, Antonio Dias (1944), que já residia na Europa, propõe uma sequência de telas pintadas com acrílica nas quais estudava os conceitos de espaço, lugar e território. Simbolicamente ele nos oferece uma completude à proposta de Cildo ao compor um trabalho nesse conjunto intitulado “Anywhere is my land” (1968). Nele ilustra, em um recorte racional, um mapeamento aparentemente do espaço sideral, retirando qualquer signo que se refira ao espaço da experiência humana e contemplando apenas recursos gráficos que citam as ferramentas de precisão gráfica na representação. Em última instância, trata-se de um convite para uma ação libertadora e de desejo político.

Levando em conta o dado circular e bifurcado da produção do artista, é pertinente pôr em contato trabalhos cujas realizações se distanciam no tempo mas se aproximam enquanto fundamento. Se nos *Espaços Virtuais: Cantos* o artista insinua uma abertura do recanto da casa para o exterior, em *Homeless Home* (2003) essa passagem é escancarada e põe em conflito o espaço privado e o espaço público. Na ocasião de sua construção, esse trabalho de natureza *site specific* foi

²⁸ *Dwelling* tem como tradução mais próxima em português o termo habitação. Nesse sentido, tem como significado a condição de lugar de permanência, abrigo e para o qual se retorna. Envolve também o senso de proteção e de localização do sujeito no mundo. Poderíamos falar aqui como o espaço de partida e de chegada.

implantado em plena cruzamento de vias públicas de Istambul. A idéia inicial seria alugar quatro quartos ou ambientes em edifícios situados nos quatro cantos dos cruzamentos. Em função da inviabilidade do projeto, a solução encontrada pela produção da 8ª Bienal de Istambul foi de construir efetivamente esses espaços. Esses quatro cantos de casa ficavam abertos ao constante uso e apropriação por parte dos cidadãos que por ali passassem. Cada espaço continha o aparelhamento de um ambiente: sala, cozinha, quarto e banheiro. O acesso de um para o outro obrigava o sujeito a atravessar a rua, interferindo na dinâmica urbana.

Cantos e cruzamentos (Brett, 2008), aproximação formal entre os *Cantos* e o *Homeless Home*, revelam de forma performativa a noção de separação e fronteira. A relação dualista entre os dois conceitos presentes em uma e em outra obra demonstra a oposição entre interno e externo, recolhimento e ação, repouso e movimento, indivíduo e coletivo e privado e público. Encontra-se aqui um fio condutor que consegue alinhar 35 anos da trajetória poética do artista. Identifica-se também um momento conceitual de grau zero na teia emaranhada das práticas do artistas e posto enquanto desdobramento da hipótese que se afirma nessa perspectiva analítica.

Os *Espaços Virtuais: Cantos* foram apresentados ao público no *Salão da Bússola* (1969), exposição realizada no MAM RJ. E foi por conta dessas situações espaciais que Cildo ganhou o grande prêmio daquele Salão, dando-lhe notoriedade no circuito local²⁹. Naquela mesma ocasião, o artista apresentou mais três trabalhos: os *Volumes Virtuais* (1968 - 1969)³⁰, *Arte Física: Caixas de Brasília/ Clareira* (1969) e os três *Estudos* (1969) - *Estudo para o espaço*, *Estudo para o tempo* e *Estudo para o espaço-tempo*. É com os dois últimos que analisaremos de que forma o artista se lançará para o espaço exterior, atento às situações reais. Os *espaços experienciados* transitarão, portanto, daquele lugar de recolhimento anterior a um canto compartilhado no mundo, seja ele experimentado individualmente ou de forma coletiva.

—

²⁹ O *Salão da Bússola* será discutido no segundo capítulo, quando as demais obras apresentadas pelo artista na ocasião serão analisadas. Também será preciso entender a importância desse evento na trajetória do artista e na conjuntura do circuito brasileiro de arte. Vale dizer que esses primeiros *Espaços Virtuais: Cantos* foram perdidos pelo artista em função de problemas de armazenamento, o que ocasionou a deteriorização quase que integral das três peças. Sabe-se que essas versões foram feitas para a Pré-Bienal de Paris (1968) que ocorreria nas dependências do MAM -RJ. No entanto, por ação da censura a exposição foi fechada e os *Cantos* ficaram guardados no próprio museu até a realização do Salão.

³⁰ Os *Volumes Virtuais* (1968 - 1969), assim como o projeto das *Ocupações* (1969) compõem uma mesma família de trabalhos que possuem normas de formação semelhantes mas imagem e resultados distintos. Em analogia à matemática, é o que Cildo Meireles costuma chamar de contradomínios, o mesmo que se aplica na denominação dos conjuntos e estudo das funções. Essa condição derivativa desses trabalhos, fez com que não adentrássemos na investigação formal dos mesmos. Todos eles se colocam como exercícios de anamorfose geométrica, identificando deformações e transformações espaciais continuadas. Tal condição é rebatida para o campo real pelo trabalho de arte.

1.3. Da representação à proposição de uma situação real

Estudo para Espaço (1969); Estudo para Tempo (1969); Estudo para Espaço/Tempo (1969)

Ao lançar-se para o desenho em papel milimetrado, que constituía a inserção de uma força projetual e textual em seu trabalho, Cildo Meireles buscava combater o aspecto soberano da arte de ser objeto de representação. Paralelamente, a linguagem codificada, as técnicas de representação gráfica e o uso do texto e da palavra tornavam-se poderosos instrumentos de experimentação. A própria percepção clássica do desenho, tanto em suas técnicas e materiais como em seus aspectos construtivos, era escamoteada. Sua natureza projetual fazia com que ele passasse a representar sua natureza conceitual. Em última instância, funcionavam como estopins para as ações de caráter ambiental do artista, em que o binômio conceito e idéia fundamentavam o caminho processual assumido pelo propositos. Desse modo, uma prerrogativa nos parece fundamental: como diria Sol LeWitt (FERREIRA; COTRIM, 2006, p. 206), “idéias implementam o conceito”.

Desse modo, a folha de papel ganhava uma possível função: a de disparadora de idéias e da imaginação. Como diria LeWitt, também em suas sentenças de 1969, “a percepção de idéias leva a novas idéias”. Esse talvez seja um dos quesitos que subjazem à percepção de um experimento de ordem ambiental. Ou ainda, à expressão de uma postura *supra-sensorial*, como diria Hélio Oiticica (1986, p. 102). Nesse sentido, o trabalho de arte, inicialmente representado pelo desenho, tornava-se instrução. É fundamental reiterar que ao final dos anos 1960, Cildo Meireles e sua geração ampliavam o debate vanguardista da arte brasileira, o que implicava na incorporação natural de alguns conceitos como a formulação de um “programa ambiental” e da figura do “participador” (conceitos advindos dos escritos de Hélio Oiticica), ao mesmo tempo em que colocava a palavra no centro da obra de arte. Esse participador agora já identificado como sujeito em toda a sua integridade física e intelectual.

Nesse encadeamento contextual, foi ainda em 1969, ano crucial na trajetória do artista, que Cildo Meireles propôs como trabalho de arte a exposição de três “datiloscritos” que apresentavam em forma de instruções experimentos distintos e correlacionados para a compreensão física, sensorial e cognitiva das noções de espaço, tempo e espaço - tempo. Tratava-se, como o próprio artista intitulou, de *Estudos* que indicavam para o espectador ou para o leitor a realização pela experiência ou pela imaginação das instruções narradas. O próprio termo estudo pressupõe um problema a ser verificado. Não se trata de uma sentença afirmativa, mas de um exercício ou idéia de um conceito pode ser comprovado ou fisicamente percebido. Definem-se, portanto, três situações distintas em que todos os sentidos deverão ser apurados, mantendo a visualidade em segundo plano.

Outro ponto importante é a confusão promovida pelo próprio artista na identificação desses trabalhos enquanto seus suportes. Poderíamos falar de desenho, conquanto esses ganhem a valoração que mencionamos anteriormente. Todavia, o artista os habilita como gravuras. Trata-se de uma afirmação política dele diante o circuito da arte. Vale lembrar que tais trabalhos foram selecionados para o Salão da Bússola, ao final daquele ano, na categoria gravura, aferida pelo

próprio. Esse fato nos coloca diante de uma encruzilhada conceitual e de legitimação da arte que foi identificado pela crítica como um processo de desmaterialização do objeto de arte, aspecto abordado anteriormente. Os demais embates promovidos naquele contexto serão melhor explicitados adiante.

Em *Estudo para tempo* (1969), *Estudo para espaço* (1969), *Estudo para espaço/tempo* (1969) – as três obras conferem a importância do texto enquanto obra de arte e lhes definem um devir que se reconhece na medida em que a ação deflagradora do trabalho os conduz a uma percepção distinta para quem os experimenta. O texto indicado comparece centralizado na folha de papel, aos modos de um poema visual, construindo de início o confinamento de uma área visualmente delimitada à maneira de um poema visual. Por fim, através da instrução, se destituía, em parte, a primazia da visualidade, apelando aqui para outros sentidos vitais da percepção, como o som.

Essas possibilidades sensoriais perfaziam as primeiras relações sinestésicas estudadas pelo artista. Temos, portanto, um segundo e importante fio condutor dentro da obra do artista, o qual será melhor explorado no conjunto do trabalho *Eureka/Blindhotland* (1975). Poderíamos inclusive avançar naquilo que o artista irá chamar de *espaço cego*, pois nas três proposições, na hora da experiência, abdica-se da soberania do olhar.

Obviamente como sempre nos foi colocado pelo artista, a confabulação dos seus trabalhos não podem ser admitidos apenas pela data de suas efetivações. De qualquer modo, o biênio 1969/70 é de fundamental formação conceitual na trajetória do artista. Mas para analisarmos mais precisamente esse momento de transformação e ao mesmo tempo da ação poética dos Estudos, valeria lê-los atentamente. Eis as três instruções:

–

ESTUDO PARA ESPAÇO

Num lugar qualquer, fechar os olhos e estabelecer uma área delimitada pelos sons que os ouvidos possam alcançar.

–

ESTUDO PARA TEMPO

Numa praia ou num deserto, cavar um buraco (do tamanho que quiser) na areia, sentar-se e esperar, em silêncio, até que o vento o preencha inteiramente.

–

Depois de 12 horas em jejum, beber meio litro de água fria numa jarra de prata³².

—

Tal convite à experiência pessoal conduzia a arte a uma outra instância perceptiva, destituída da visualidade habitualmente associada ao objeto, oferecendo uma nova perspectiva de compreensão do espaço em si e como também de um outro espaço para arte. Se havia uma preocupação de se identificar de forma simples e sinestésica a percepção de um lugar ou área, o mesmo pode se dizer com relação ao seu par imediato, o tempo. Dentro desse raciocínio lógico, estabelecia-se a avaliação desses dois componentes de forma concomitante. Analogamente, seria a comprovação empírica do espaço quadridimensional no âmbito da vida. Entrementes, tirava de sua significação a homogeneidade inerente ao campo ideal e abstrato da física. Ao inserir o sujeito na observação do fenômeno, Cildo Meireles particularizava cada um desses Estudos permitindo com que as implicações subjetivas contaminassem a infinitude de seus desdobramentos. Desvelava-se assim a inesgotabilidade da condição espacial e, de forma consecutiva, a expansão permanente do trabalho de arte e de sua própria espacialidade. Vejamos um por um atentamente.

Estudo para espaço pede para que o indivíduo participante abdique da visão e tente em um determinado lugar delimitar uma área através dos sons que o circundam. A experiência auditiva deve ser apurada ao ponto em que o ruído mais longínquo possa ser alcançado. São estabelecidos assim outros parâmetros de localização. Como conta Cildo a Nuria Enguita (1995, p. 22), esse experimento nascera da própria observação de uma situação espacial específica do seu cotidiano. Segundo ele, “era sobre uma esquina que há em Copacabana, que é o lugar mais barulhento do mundo, com pontos de 120 decibéis ou mais de intensidade. A idéia era fechar os olhos nesse lugar e tentar escutar os ruídos à maior distância possível. Delimitar uma área em sua cabeça com a soma desse ruído”³³. Nesta situação o artista nos coloca em atrito com o espaço urbano, o lugar

³¹ Pela própria natureza desse trabalho, a formalização dele perde força na medida em que o registro textual da ação é contemplado na memória. Portanto, no trabalho aqui apresentado, contemplamos duas versões desses textos. A primeira deles (MEIRELES, 2009, p.16), se configura como síntese da idéia do artista. A segunda versão (MEIRELES, 2006, p. 23) é apresentada enquanto imagem. São os três “datiloscritos” propriamente ditos, o que ilustram a composição visual dos três estudos. Essa versão fora apresentada em exposição sob curadoria de Moacir dos Anjos em 2006 e remetem à primeira versão selecionada para o Salão da Bússola em 1969.

³² De forma anedótica, Cildo Meireles contou em entrevista que o *Estudo para espaço-tempo*, na ocasião de uma exposição/projeto chamado *Do it* sob curadoria de Hans Ulrich Obrist, foi refeito de cabeça por ele. Ao não checar a instrução o texto foi exposto com a informação de um jejum de 36 horas e a indicação de se beber 1 litro de água. O erro só foi percebido quando um determinado curador cubano resolveu fazer o experimento e passou mal. Diante da situação, relatou o fato ao Cildo. Tal exemplo nos mostra o perigo de uma ação que preza pela oralidade. Mas aí é que reside a potência do trabalho e sua natureza imponderável. Tal história foi contada em depoimento concedido ao autor.

³³ Optou-se por transcrever a versão traduzida para o português presente em uma outra publicação (MEIRELES, 2009, p. 99). Ademais, o mesmo discurso também fora repetido em entrevista concedida pelo artista ao pesquisador.

onde se processa a vida cotidiana.

No subsequente, *Estudo para tempo*, valendo-se do tato e da visão em segundo plano, o artista instrui o sujeito a procurar um lugar isolado, uma praia mais afastada. E naquela situação, abrir um buraco na areia com as mãos e, em seguida, permanecer ali sentado esperando que o vento encha novamente aquela cavidade com a areia ali em volta. A ação natural dos fenômenos físicos era posta em atrito com o simples gesto humano anterior. A duração seria marcada pelo próprio preenchimento do vazio. Já nesta outra situação o artista nos coloca em contato com o espaço natural e sua condição de permanente mudança.

Por fim, na terceira proposição, *Estudo para espaço-tempo*, as instruções desafiam o indivíduo a experimentar essas duas ordens de grandeza e referentes ao mesmo instante. Confere assim a comprovação empírica de que no “espaço experienciado” essas duas instâncias são indissociáveis. Para tanto, instrui que a pessoa fique 12 horas sem beber água e depois beba lentamente meio litro de água por meio de um recipiente, que ele exemplifica por meio de uma jarra de prata. Nessa situação prosaica, subjetiva e íntima, a percepção dessa entidade espaço-tempo se dá na ordem do sujeito e no apuro dos sentidos. Mais uma vez, a visão é colocada em segundo plano. Agora, o que não se pode ver em absoluto poderá ser sentido corporalmente, em um processo que é de dentro para fora. O sujeito parece então conter o próprio trabalho de arte, a razão literal do que arte instaura no sujeito e vice-versa.

A sequência dessas instruções que conceitualmente vão de um menor grau de complexidade cognitiva para um maior, reverte-se quando se chega à idéia ou proposição. Justamente na incerteza do espaço-tempo, a ação sinestésica remetem às condições mais primárias de consciência. O trabalho anuncia-se como uma proposta de ação que coloca a arte indubitavelmente no campo da experiência. A arte só se realiza em sua plenitude no espaço real. Como diria Cildo, tratava-se em última análise de “chegar à oralidade como suporte”, outra questão recorrente no discurso do artista. A ação deflagradora da obra constrói o percurso do conceito ao espaço real. Um elemento invisível, portanto, torna-se vital para a existência do trabalho: a memória. É ela o veículo transmissor da idéia. Para ele, o exercício poético ganharia sua maior plenitude quando adentrasse o campo imaterial da cultura da qual a tradição oral é parte. E como busca permanente de sua pesquisa, “ele responde ainda ao anseio do artista de posicionar a arte ao alcance de qualquer um, o que implica questionar o valor atribuído à autoria e à maestria artesanal” (MAIA, 2009).

Como identificou Agnaldo Farias (2010) quando da análise desses *Estudos*, os exercícios ali instruídos são marcas indeléveis das experiências pessoais e do repertório cultural de Cildo Meireles. Correlacionando a tradição histórica da arte brasileira, a referência maior do artista e a importância da linguagem verbal naquele momento da arte experimental, o crítico irá dizer:

Embora o primeiro impulso imediato seja encaixá-lo como tributário das pesquisas dos artistas neoconcretos, convém lembrar que o primeiro impacto estético sofrido por Cildo Meireles, aquele que o marcaria indelevelmente, foi a mitológica transmissão radiofônica do livro *A Guerra dos Mundos*, de H.G. Wells, feita por Orson Wells no cândido anoitecer de um domingo de outubro de 1938. O blefe do grande diretor, logrando deixar parte da cidade de Nova York em pânico através de uma vívida descrição, ensinou Cildo Meireles sobre como os mecanismos de

persuasão, como a linguagem verbal carregada de teor fático, pode e efetivamente substitui a experiência (FARIAS, 2010, p. 38)³⁴.

Mas talvez mais do que substituir a experiência que é perfeitamente legítima quando vivenciada pelo público, a concepção do que seriam os *fonômenos ou fono-fenômenos*, instrumentalizados pela linguagem verbal e sugeridos pelo trabalho de arte, é antes condicionada ao campo imaterial da cultura. Cildo, muito em conversa com seu amigo e parceiro de trabalho Raymundo Colares (1944 – 1986), problematiza a questão da reprodutibilidade do trabalho de arte. Acreditava-se que a versão sintética e mais eficaz dessa reprodução seria a fala. A materialidade da arte passa a ser equacionada segundo interesse do sujeito que dela usufrui. Por conseguinte repetimos a máxima de que a arte conceitual é essencialmente democrática e aberta.

Nota-se a importância também do trabalho de arte enquanto uma forma literária dotada de potência narrativa sobre os espaços, assim como é recorrente em outros processos de criação como na própria poesia. Para tal fim, toma-se o trabalho de Cildo Meireles, dentro de um contexto da história recente da arte brasileira, como a experiência da linguagem escrita pode ser o centro deflagrador da obra de arte, o que já aferimos anteriormente. Na narrativa que aqui se propõe, o fio condutor da trajetória do artista terá seu ápice no conjunto das *Malhas da Liberdade* (1976/77), onde uma lei de formação é o direcionamento principal do trabalho.

Apesar de o artista ter realizado em sua trajetória inicial uma produção de acento metafórico ou representacional como a série de desenhos figurativos de caráter onírico ou mesmo na construção da série *Cantos*, foi justamente no momento de aplicação dos *Estudos*, por meio da inserção do texto enquanto instrução, que o seu trabalho assumiu um compromisso mais direto com a situação real, aproximando a arte da vida cotidiana. Em certa medida, encontrava-se ali a chave para compreensão daquilo que sintetizaria sua obra de maior popularidade, as *Inserções em Circuitos Ideológicos* (1970 -).

Fez-se uso também de uma reinterpretação dos conceitos matemáticos e físicos para as noções de espaço-tempo, colocando em instrução a potência comunicativa dos trabalhos e deixando para o leitor a construção imaginativa do espaço. Nesse conjunto literário-espacial, Cildo põe à prova a própria idéia da pureza do espaço da matemática, criando assim a identificação de diversas contraposições, como: generalista e lugar, neutro e vital, cheio e vazio, silêncio e barulho, odor e asséptico, estreiteza e largura, distante e próximo, finito e infinito, etc. Não seria à toa que nas primeiras versões, como aparecem nas ilustrações, o artista particulariza o espaço por meio do termo área, ou seja específico e limitado pela capacidade perceptiva.

O trabalho gera uma ação perceptiva que se coloca entre a noção científica de espaço e a noção do mesmo no campo da experiência humana. Torna-se relevante o fato de que tudo acontece entre o conceito e a imaginação. A ação é sugerida, mas não precisa necessariamente ser realizada. O apuro sensitivo do observador é aguçado por essas peças ilustrativas em que o texto se coloca no limiar da imagem da situação espacial ali descrita e condensada.

³⁴ Para Cildo Meireles, a Guerra dos Mundos interpretada por Orson Welles seria a maior obra de arte do século XX. Nela, as fronteiras entre arte e vida, ficção e realidade estão completamente dissolvidas (Herkenhoff, 2000, p. 20). É interessante relatar que esse episódio da Guerra dos Mundos foi um dos primeiros assuntos relatados pelo artista ao pesquisador.

A primeira forma visível dessa condensação do trabalho está na própria organização do texto em uma folha ordinária de papel. O artista em suas composições obedece os limites de uma mancha de texto central convidativa ao olhar. Respeitando a horizontalidade e o centro da composição, o artista convoca a atenção do espectador, que concomitantemente é surpreendido pelo texto e já abre seu campo perceptivo para a ação ali descrita. É da natureza do trabalho se deixar contaminar pelo que vem de fora e daí gerar um estado de condensação permanente, criando uma situação de contenção num campo em que se aproximam o artista, o trabalho e o sujeito que ali interage. Analogamente, aplica-se também a noção aristotélica de espaço, que em termos filosóficos define a forma de estudo do espaço, ou seja a topologia. Seria a reiteração de espaço como recipiente ou mesmo um “contentor” da realidade vivenciada.

A experiência particular ressignifica o trabalho de arte e pode, quem sabe, reaparecer em uma outra narrativa, agora construída por cada nova experiência ali insurgida. Trata-se do que a crítica Nuria Enguita (Meireles, 1996) afirma como uma "poética do limite" em que o fenômeno incerto e indescritível em sua completude é o lugar desestruturador entre o imaginado e o real, o que para o também crítico Ronaldo Brito (Meireles, 1981) seria uma tentativa de desarmar as tramas desse real.

Nos *Estudos* Cildo Meireles constrói a percepção física de um espaço entre, um intervalo para o movimento em que o tempo determina a qualidade perceptiva das coisas, o que nos sugere o conceito de posição. Essa posição é dada pela orientação que o simples ato de fincar os pés no chão nos oferece. À vista disso, Bollnow (2011, p. 76) coloca:

Horizon and perspective therefore bring man into the finiteness of his existence in space, but at the same time it is they that allow him to function in space. Not only do they place man in a certain situation in space, but they also make it possible for him to recognize this situation and thus attain a firm foothold and a clear view in his space.

Cildo parece extremamente consciente da pertinência do horizonte e da perspectiva que subjaz a toda e qualquer experiência espacial e nos força a percebê-los por meio dos outros sentidos. Isso nos coloca diante do problema da distância, que mantém relação direta com os dois elementos anteriores. Se pensarmos nas condições primárias de orientação, a noção de distância torna-se característica vital. Bollnow (2011, p. 67) observa tal situação em comunidades na qual as referências ocidentais de orientação inexistiam pela pura falta de acesso às normativas de certas linguagens. Dessarte, o grau zero dessa orientação está na descoberta e desbravamento do horizonte. A posição de um lugar pode ser determinado pela distância de um ponto determinado na costa, o lugar de um limite real.

A perspectiva aberta pela obra do artista em questão foi algo também amplamente debatido em outros contextos pela produção de nomes da mesma geração. Abertos às aplicações instrutivas da arte conceitual e das ações performativas dependentes do público, dois artistas norte-americanos merecem menção nesse percurso. Trata-se de Bruce Nauman (1941) e Vito Acconci (1940). Cada um à sua maneira, ambos instauram um lugar no sujeito, seja naquele que se dispõe a realizar as instruções indicadas pelo artista, como na peça *Body Pressure* (1974) de Nauman, ou no próprio artista que se coloca na dependência do outro como na ação performática intitulada *Following Piece* (1969). No primeiro caso, a consciência corporal do indivíduo que experimenta a instrução

indicativa do artista é ativada pelos seus movimentos ali exercidos, intensificando sua condição espaço-temporal. Já no segundo caso, o próprio *performer* se condiciona ao sujeito que irá seguir. Por um movimento de subtração, o artista demonstra o limite em que seu tempo e seu espaço são anulados pela relação de dependência que estabelecem com o outro. De outra forma, esses exercícios que parecem diametralmente opostos fazem com que a distância seja percebida como elemento fundamental de orientação. Mais uma vez o espaço da experiência é posto à prova.

Para além do reconhecimento da distância, ela é o primeiro sinal que nos faz desbravar o desconhecido, o alheio ou o que está externo ao campo perceptivo. Ela nos coloca um limite e esse, por exemplo, é reconhecível no *Estudo para espaço*. Existe nesse caso um movimento de alcance que paulatinamente desconstrói a distância.

While the foreign is entirely attainable to humans in real terms, and we may within the foreign even against our Will, we can never be in the distance. Like the horizon, it retreats when one approaches it. The distance is by its own nature unattainable. There remains only an unfulfilled longing for the mysteriously enticing distance. And despite its unattainability, we long for the distance, which draws us irresistibly towards it. It must be therefore be a deep inward condition of life characteristic of man in his very nature that expresses itself in this attraction to the distance (Bollnow, p. 91).

Essa atração pela distância é na verdade a condição do sujeito de se colocar em relação ao que está afastado. Trata-se da ideia de que a percepção do espaço é algo que se constata pela identificação de uma distância e não meramente de um lugar. O sujeito se põe em movimento e constrói referências espaciais consecutivas, o que o faz portar-se de forma auto-consciente no espaço. Vale lembrar a consideração poética de Cildo Meireles acerca da palavra *lejos*³⁵, já que ela, em sua condição adverbial, “pressupõe que seu ser está aqui e lá ao mesmo tempo. O lá é uma constatação do ser”.

—

³⁵ Distância em espanhol seria *lejanía*. Já *lejos* seria o advérbio longe, ao longe ou de longe.

Il. 02a. *Fio* (1990/ 1995), Cildo Meireles. Escultura com 8m³ de palha (48 fardos de feno), fio de ouro com 100m e agulha de ouro de 18 quilates. Fonte: MEIRELES, 1995, p. s/n.

Il. 02b. *Fio* (1990/ 1995), Cildo Meireles. Escultura com 8m³ de palha (48 fardos de feno), fio de ouro com 100m e agulha de ouro de 18 quilates. Situação do trabalho na ocasião da exposição Cildo Meireles, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. A escultura foi montada como abre-alas da exposição. Foto: Vicente de Mello. Fonte: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Il. 03. *Secant* (1977), Carl Andre. 100 seções de madeira da conífera Douglas fir, aproximadamente 30 x 30 x 90cm cada. Dispostas lado à lado formam um segmento com mais de 90 metros de extensão em Roslyn, Nova York. Fonte: KASTNER; WALLIS, 1998, p. 74.

Il. 04. *Espaços Virtuais: Cantos* (1967-1968), Nº 4, Cildo Meireles. Fonte: Arquivo Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo.

IL 05. *Espaços Virtuais: Cantos* (1967-1968), Cildo Meireles. Dimensão do desenho: 32 x 23cm. Série de 44 projetos realizados em papel milimetrado. Exemplo de um dos desenhos realizados. Fonte: Arquivo do artista.

IL 06. *Espaços Virtuais: Cantos* (1967-1968), Cildo Meireles. Dimensão do desenho: 32 x 23cm. Série de 44 projetos realizados em papel milimetrado. Exemplo de um dos desenhos realizados. Fonte: Arquivo do artista.

07a. *Espaços Virtuais: Cantos* (1967-1968), Cildo Meireles. Peça com 305 x 100 x 100cm. Exemplo de um dos Cantos realizados pelo artista (vista 01). Foto: Wilton Montenegro. Fonte: Arquivo do artista.

07b. *Espaços Virtuais: Cantos* (1967-1968), Cildo Meireles. Peça com 305 x 100 x 100cm. Exemplo de um dos Cantos realizados pelo artista (vista 02). Foto: Wilton Montenegro. Fonte: Arquivo do artista.

II. 08. *Espaços Virtuais: Cantos* (1967-1968), Cildo Meireles. Peça com 305 x 100 x 100cm. Exemplo de um dos Cantos realizados pelo artista. Foto de Wilton Montenegro. Fonte: Arquivo do artista.

II. 09. *Espaços Virtuais: Cantos* (1967-1968), Cildo Meireles. Peça com 305 x 100 x 100cm. Exemplo de um dos Cantos realizados pelo artista. Foto de Wilton Montenegro. Fonte: Arquivo do artista.

II. 10. *Espaços Virtuais: Cantos* (1967-1968), Cildo Meireles. Peça com 305 x 100 x 100cm. Exemplo de um dos Cantos realizados pelo artista. Foto de Wilton Montenegro. Fonte: Arquivo do artista.

Il. 11. *Espaços Virtuais: Cantos* (1967-1968), Cildo Meireles. Peça com 305 x 100 x 100cm. Exemplo de um dos Cantos realizados pelo artista. Foto de Wilton Montenegro. Fonte: Arquivo do artista.

Il. 12. *Espaços Virtuais: Cantos* (1967-1968), Cildo Meireles. Peça com 305 x 100 x 100cm. Exemplo de um dos Cantos realizados pelo artista. Foto de Wilton Montenegro. Fonte: Arquivo do artista.

Il. 13. *Estudo para Espaço* (1969), Cildo Meireles.
Datiloscrito em papel. Trabalho pertencente ao
acervo pessoal do artista. Fonte: ANJOS, 2006, p. 23.

estudo para duração:(com meios oticos:arei
a,vento....).escolha um local e faça na ar
eia um buraco,com as mãos,sente-se perto ,
com atenção,concentre-se no buraco,até que
o vento o encha de novo,completamente

Il. 14. *Estudo para Tempo* (1969), Cildo Meireles.
Datiloscrito em papel. Trabalho pertencente ao
acervo pessoal do artista. Fonte: ANJOS, 2006, p. 24.

Il. 15. *Estudo para Espaço/Tempo* (1969), Cildo Meireles. Datiloscrito em papel. Trabalho pertencente ao acervo pessoal do artista. Fonte: ANJOS, 2006, p. 25.

CAPÍTULO 02

—

POR UMA CONSCIÊNCIA CONTEXTUAL

*“Sei um segredo
Você tem medo
Só pensa agora em voltar
Não fala mais na bota e no anel de Zapata
Tudo o que você podia ser
Sem medo”.
Milton Nascimento (com Lô Borges e Márcio Borges)¹*

¹ Trecho da letra da canção popular “Tudo o que você podia ser”, abertura do disco Clube da Esquina I, lançado em 1972.

2.1. O Brasil em contexto: o espaço por contingência política através da arte

Se pensarmos em uma baliza histórica que nos permita seguir nessa trajetória bifurcada, tomamos partido do *Salão da Bussola* (1969, MAMRJ), brevemente comentado anteriormente, como representação de um momento de suspensão do qual equacionamos dois anos para trás e quatro para frente, um intervalo elástico de 1967 à 1973², sendo crucial a virada entre 1969 e 1970. Aachamos por bem falar de um fato coletivo da arte e dele derivarmos as nuances que resguardam a trajetória de Cildo Meireles e o rebatimento conseqüente em sua produção. Tendo em amplitude o contexto espacial do Brasil daquele momento, a ação do artista enquanto malabarista nasce de uma cisão de caráter político no campo da arte que não podemos confundir com a ação política panfletária e partidária no campo do poder. Obviamente como veremos, por questões de contingência, essas ações serão objeto de observação do meio artístico local e mesmo internacional.

Impossível também não falarmos em segundo plano, em uma perspectiva macro social e política, do estado de exceção já vivido naquele momento. Em 13 de dezembro de 1968, após um paulatino endurecimento do regime militar, foi instaurado o Ato Institucional No. 5, o golpe letal no meio produtivo e intelectual brasileiro promovido pelos próprios militares. Tal decreto fechava o congresso nacional, dava total liberdade de ação às forças coercitivas, implantava maior rigor na censura e, de certo modo, oficializava a censura. Assim, foi ele e suas conseqüências estopins para que fossem difundidos os sentimentos de angustia, as condições de insegurança e, por conseguinte, a ebulição de um estado eminente de revolta. Se por um lado era construído um cenário de retração e trauma, em um pólo oposto compunha-se uma força motriz de ação e sobrevivência gestada por toda uma geração. E não seria diferente no campo das artes visuais que teve suas particularidades e táticas de sobrevivência. A primeira delas foi a sua imersão no campo da vida cotidiana e urbana fazendo-se uso dos modos e meios de operação existentes.

Sendo assim, tomamos partido da situação daquele salão como lugar onde a produção do artista se torna efetivamente pública, mesmo já tendo realizado alguma exposição, e condição primeira de deflagração em sua obra, característica intrínseca aos *Estudos*, por exemplo. E além, a série *Arte Física* (1969) e o trabalho *Cruzeiro do Sul* (1969-1970), põe o contexto e o lugar em primeiro plano (para não falarmos do termo “ambiente”) e, nesse sentido, implica de forma irrefutável o sujeito e seu corpo. Leva-se inclusive o contexto social à construção de fábulas que refutam a nossa história social, ou melhor, a produção do espaço brasileiro. Dai o acesso ao fazer político e ao que o artista chama de consciência contextual, termo que denomina esse capítulo. Essa possibilidade deriva para uma posição de síntese de sua arte, ou mesmo em perspectiva de vida, o que nos coloca defronte ao seu projeto de maior visibilidade chamado: *Inserções em Circuitos Ideológicos* (1970).

² A identificação desse período histórico surgiu de um entrelaçamento de informações coletadas ao longo da pesquisa, permeando uma leitura crítica das entrevistas do artista, na coleta de fontes primárias de época (especialmente as reportagens da imprensa brasileira) e narrativa histórica presente numa bibliografia historiográfica específica.

Dele, falaremos adiante, tanto no campo restrito da arte quanto no campo da cultura. Travessia entre campos, aliás, realizada pelo artista e seus pares.

Retomando a idéia de contexto, ao que se propõe aqui e em particular atenção a uma nova arte³, 1967 comparece como ano de uma explosão experimental no campo intelectual e da produção artística, não apenas no âmbito brasileiro. Se pensarmos para o lado de cá, esse território ambíguo que Cildo discutirá em seu texto *Cruzeiro do Sul*, esse ano foi marcado pela exposição *Nova Objetividade da Arte Brasileira* (1967, MAMRJ), que tomava emprestado o termo do ensaio crítico de Hélio Oiticica, redigido ao final do ano anterior, 1966⁴. Foi nesse mesmo momento então que a Tropicália se consolidaria para além da obra de Oiticica: do pensamento artístico à cultura de massa, especialmente na música popular. Em termos de crítica, Mário Pedrosa (1998, p.356) encerraria sua leitura acerca da arte contemporânea, pondo a expressão “o exercício experimental da liberdade” no front do debate da arte brasileira, bem como do termo “pós-moderno”⁵, definindo ali um ponto limite em “um mundo – ambiente”, ou nas palavras de Frederico Moraes (1986), a formação nebulosa de uma contra-arte que viria à nascer. E é desse limite que nos interessa para falar de uma tal *poética do limite*, em que as fronteiras mais tênues entre arte e vida são postas em questão e o foco de atenção concentra-se no espaço de experiência; o reconhecimento de um lugar e as possibilidades múltiplas de compreensão territorial. Essa virada para os anos 1970 seria demarcada por esse processo de transformação interna e, de certo, entrópico.

Para além de um movimento de caráter entrópico, é importante, por exemplo, aludirmos para o que Roberto Schwartz (2009), ao tomar como ponto de partida a produção literária brasileira, irá circunscrever como as idéias fora do lugar, encontrando nessa espécie de desvio intelectual do meio brasileiro tomado pelas singularidades de sua ambígua modernidade elementos motivadores para uma possível ação transformadora, longe do movimento proletário e dos princípios iniciais

³ Tal termo “Nova Arte” será recorrente na crítica da época. Em âmbito internacional, falemos da produção crítica de Gregory Battcock e Pierre Restany. Os dois respectivamente trouxeram uma leitura dos contextos norte-americano e europeu respectivamente. De um lado o *Pop* e o *Minimalismo*, do outro o *Novo Realismo*. Os livros desses respectivos autores encontram-se referenciados ao final do trabalho.

⁴ Na formulação de uma tríade discursiva da arte brasileira vale acrescentar a expressão “Da adversidade vivemos”, cunhada por Hélio Oiticica. Ao lado do posicionamento crítico de Mário Pedrosa é importante colocar esse lema levantado pelo artista como síntese de um manifesto dessa neovanguarda. O tal grito de alerta finaliza o texto *Esquema Geral da Nova Objetividade* (1967).

⁵ A perspectiva crítica aberta por Mário Pedrosa foi alçada nas obras de artistas como Hélio Oiticica, Lygia Clark, Lygia Pape e Mira Schendel. O crítico nos oferece ainda uma análise qualitativa ampla que reside entre o ato criativo do artista e o que o mundo demanda dele. “Os estímulos vindos dos meios de comunicação de massa, com a linguagem plurissensorial e fílmica, que não se afasta do concreto, têm sido um terrível acelerador das energias orgânicas exteriorizantes do sujeito. No plano psíquico – tecnológico está uma das chaves para a explicação dessa inquieta e quase neurótica obsessão da pesquisa, que domina os artistas mais audazes e criativos da época. **Nessa grave encruzilhada que se encontra a arte, o artista é excitado por mil solicitações, vindas do mundo-ambiente, cada vez mais amplo, mais complexo e surpreendente. O mundo exterior, o mundo- ambiente é uma permanente surpresa**” (Pedrosa, 2007, p. 219, grifo nosso).

de uma revolução social. No caso, em função do que se propõe estudar, a arte atua como ação deflagratória ou um contentor de idéias, comparece divergente de um ação de denúncia ou mesmo transformadora. Esse momento de suspensão é flagrante, por exemplo, no filme *Terra em Transe* (1967) de Glauber Rocha, que põe de forma contumaz uma resistência e descrença na luta ideológica da esquerda brasileira. Há aqui uma mudança de pensamento, que nas artes plásticas poderá ser visto no plano de uma mudança na linguagem. Existe, de fato, uma diluição de uma base constitutiva da produção de vanguarda no Brasil. Só que é na antítese desse movimento de diluir que se encontram as condições para o ato de experimentar.

Outro aspecto interessante é que no plano da arquitetura, nos mesmos moldes da arte, aquela produção arquitetônica de cunho coletivo parecia atingir seu auge e decadência. O edifício Copan, projeto de Oscar Niemeyer situado em São Paulo e concluído em 1966, pode ser considerado um dos símbolos máximos dessa prática espacial em que o fim é o encontro e o uso coletivo, uma analogia para com o espaço urbano. Ao final dos anos 1960, a arquitetura moderna assumia a natureza de um container, uma retração da vida para o campo privado, o que gerava ali uma situação paradoxal, inversa ao papel social da arquitetura daqueles tempos. Se víamos ali uma retração experimental, o mesmo não se pode dizer acerca da arte. Também no campo da arquitetura, o modelo das instituições museológicas se consolidava, só que na contramão da experiência artística. Esse campo de tensão, por assim dizer, será uma das questões espaciais mais confrontadas nesse período elástico de transformação ao qual estamos nos referindo.

Ainda, ao passarmos para a escala da Metrópole, percebemos uma avultamento das dimensões e problemas urbanos já crônicos das cidades brasileiras, ao mesmo tempo em que se finalizavam os grandes projetos de transformação urbana. Cabe citar, por exemplo, a finalização do parque urbano no Aterro do Flamengo (1968), local demarcado inclusive pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, ponto aglutinador e estratégico para essa nova geração de artistas brasileiros. Dois contextos, portanto, são de particular interesse nessa narrativa: Rio de Janeiro e Brasília. Por quais motivos? Simples. É nesses dois territórios em que a trama fundadora da transformação espacial no conjunto da obra de Cildo Meireles se dará. Obviamente, amparados por um lastro de vivência e trânsitos pelos lugares mais remotos do País. Isso permitirá em última instância fazer com que condicionado pela sua experiência de vida pessoal, coloque o artista como um pensador desse território de dimensões continentais mais de distâncias culturais abissais entre a cultura interiorana e rural e o imediatismo do frenético crescimento urbano.

Nessa mesma relação dicotômica seria possível referenciar a Bossa Nova. Em um plano estético este mesmo ano marca, por exemplo, o lançamento de *Wave* (1967), disco de Tom Jobim que viria a definir o apuro e a sofisticação “bossa novística” de natureza cíclica. A própria louvação lírica e literária ao Rio de Janeiro fica apenas à cabo da base melódica e dos arranjos orquestrados. O poder de síntese formal parecia ter chegado ao seu ápice, o que, grosso modo, poderia ser dito acerca da arquitetura moderna. A formação de uma paisagem sonora e arquitetônica assumia uma condição universal e de grande poder imagético. Incontestáveis enquanto produções intelectuais e artísticas da burguesia urbana brasileira, põem-se na fronteira e limite para uma outra paisagem ou espaço em contexto. Se por um lado vemos surgir ainda mais fortemente uma dissidência panfletária e amplamente amparada pelo modelo esquerdista associado à construção de nosso

pensamento acadêmico, é possível identificar de forma sutil que, assim com o conjunto da obra de Cildo, parece querer desarmar as tramas do real. Talvez o tropicalismo, ou tudo que à ele compete (Literatura, Artes Visuais e Música), uma das chaves de entrada para compreensão de uma outra experiência, no mínimo sensitiva e ambiental. Por enquanto, pensando no âmbito da música, a outra dissidência que paradoxalmente é tributária à bossa, assume um outro direcionamento. Nesse ponto, por exemplo, podemos mencionar o disco Domingo (1967) de Caetano Veloso (com participação de Gal Costa), lugar onde se coloca uma nova geração de compositores na construção dessa outra paisagem sonora. Obviamente que não poderíamos deixar de mencionar que no ano seguinte teríamos o lançamento do primeiro disco da Tropicália, referência estética incontestada na historiografia da arte brasileira.

O mesmo ano de 1967 é o momento em que Cildo Meireles, entre idas e vindas, fixa residência no Rio de Janeiro, mas sem ainda ter tornado pública sua produção. Os quatro anos subsequentes terão essa cidade, assim como Paraty no mesmo estado, como cenários para o desenvolvimento de seus trabalhos, formulando no campo real a capacidade tangível de se estabelecer o que aqui chamamos de uma consciência contextual. Portanto, podemos retomar a própria criação dos *Espaços Virtuais: Cantos* e de sua já mencionada cisão com o plano representacional do desenho figurativo de situações reais e imaginárias. Ainda, nesse mesmo ano, o artista realiza sua primeira exposição individual no Museu de Arte Moderna da Bahia, onde expõe uma série significativa de desenhos ainda sem o traço projetual⁶. E é por isso, que preliminarmente o coloca distante das ações que aconteciam no MAM RJ. Cabe pontuar que o artista não presenciou a exposição *Nova Objetividade*, assim como outros de seus pares, especialmente os que não se integravam à *Nova Figuração*. Apesar de sua forte relação ao contexto do museu, que viria a ocorrer mais intensamente nos dois anos seguintes, é compreensível a sua não participação na exposição e nem mesmo uma menção na síntese de Oiticica.

Poderíamos construir relações infundáveis com os últimos anos da década de 1960, mas vale olhar atentamente para o ano de 1969, o que nos coloca num recorte temporal ainda mais restrito, 1969 - 1971. Falaremos, portanto, de um primeiro patamar de mudança na trajetória do artista. Como veremos adiante, dois saltos extensos no tempo parecem definir pontos precisos de bifurcação precisos em sua produção, especialmente no que concerne à concepção de espaço e sua aceção ideológica. O segundo momento, em voga no terceiro capítulo, nos leva ao triênio 1975 - 1977. São, desse modo, dois caminhos históricos que se aproximam e definem o que chamamos de a natureza do espaço na obra de Cildo Meireles.

Todavia, se nos aproximarmos do ano de 1969, o turbilhão dos dois anos anteriores em termos produtivos parecia sedado. Sedação essa que na verdade protegia uma forte ebulição experimental

⁶ Em folder original da exposição realizada no MAMB, Cildo Meireles abria sua exposição “Desenho” concomitante com a exposição “Pintura” de Peter Huber, no dia 2 de fevereiro de 1967. Essa foi de fato a primeira exposição individual do artista. Como consta no texto oficial da exposição foram apresentados ali o que ficou conhecido como o seu “desenho - pintura”, no qual havia uma marca expressiva muito forte do artista, especialmente em seu traço formal, que o colocava como um caso particular de sua geração. Ademais, essa produção tinha forte aproximação figurativa com o universo da “fenomênica da mítica afro-baiana” (Meireles, 1967).

no *front* da produção vanguardista brasileira⁷. Porém, é de consenso dentro da história social brasileira e em seu pensamento sociológico de que houve ali naquele momento de impasse dentro da intelectualidade brasileira. No âmbito político cabe aqui pronunciar as palavras de Schwarz em seu texto paradigmático *Cultura e Política* (1964 – 1969) em 1970, ou seja, no momento de interferência profunda do regime militar.

Pressionada pela direita e pela esquerda, a intelectualidade entra em crise aguda. O tema dos romances e filmes políticos do período é, justamente, a conversão do intelectual à militância. Se a sua atividade, tal como historicamente se definiu o país, não é mais possível, o que lhe resta senão passar à luta diretamente política (2009, p. 54).

Isto posto, será que essa seria a única alternativa? Como a arte poderia se colocar diante de tal impasse enquanto movimento representativo dessa intelectualidade? Isso já se colocava de antemão pelo próprio Hélio Oiticica na sequência de textos de textos como: *Posição e Programa* (1966); *Situação da Vanguarda no Brasil* (1966); *Esquema Geral da Nova Objetividade* (1967) e *Brasil Diarréia* (1970). Neles, e mais claramente em referência à Nova Objetividade duas questões são colocadas de forma pertinente: a “participação do espectador”, o que coloca o sujeito como figura central e transformadora da arte e a “tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos”. De partida, temos ressaltada a importância da ação individual perante uma situação espacial e política, o que refuta, de certo, a única via de transformação que seria coletiva. Ademais, considera-se a arte deslocada de um contexto institucional. Portanto, o que seria impasse em Schwarz é na arte uma tomada de partido, um retorno político ao sensível⁸. Desse modo, a questão do corpo pela arte tornava-se evidente na vida social.

O corpo do artista e o do espectador juntavam-se na posição, situação ou acontecimento estético. A vanguarda, além de seus pressupostos históricos, além de sociológica, era agora antropológica, pois estabelecia-se em seus ritos de experimentação e vivência artística dados na fricção entre corpos múltiplos – políticos, sociais e culturais (REIS, 2006, p. 62).

A hipótese aqui construída não trata de refutar essa perspectiva de impasse, mas acreditar na força produtiva da ambivalência, o que seria a grande quimera do debate público político - cultural daquele período, especialmente em torno do tropicalismo, o qual não se conseguia entender quando esse movimento pôs lado à lado o arcaísmo e o moderno, o erudito e o popular,

⁷ Para se falar de vanguarda, obedece-se o amplo debate que floresceu ao final dos anos 1960. Alguns textos (ensaio e autor) devem ser mencionados: *Situação da vanguarda no Brasil*, Hélio Oiticica; *Por que a vanguarda brasileira é carioca?*, Frederico Moraes; *Opinião 65/66: Artes Visuais de Vanguarda*, Mário Barata; *Declaração de princípios básicos de vanguarda*, Autoria coletiva; *Nota sobre vanguarda de conformismo*, Roberto Schwarz e *Vanguarda e subdesenvolvimento*, Ferreira Gullar.

⁸ O projeto *Éden* (1969), conjunto ambiental montado por Hélio Oiticica na Whitechapel Gallery em Londres, parece reunir as características presumidas até então no texto. Dos Bóldes aos Parangolés, dos Ninhos e Penetráveis ao Tropicália, Oiticica está constantemente pondo à prova o lugar da arte e da experiência sensitiva. Como coloca Guy Brett, ainda em 1969, o modelo – guia dessa obra estaria no núcleo enquanto centro de energia, fazendo dele de maneira simbólica o lugar de recolhimento e contato primitivo do indivíduo com a ambiência e materiais propostos. Esse contato corporal é a força motriz transformadora que se instaura no sujeito. A absorção da arte em si não se dá apenas pela visão.

o vulgar e o sofisticado, etc⁹. Interessante dispor, por exemplo, daquilo que Otilia Arantes (1986, p. 76) coloca como condição da natureza da arte que atua sempre na condição de meio-fio. Segundo ela, “a ambigüidade é, sem dúvida, um fenômeno bem mais geral e, provavelmente, inerente à própria arte desde que a harmonia original das culturas primitivas foi rompida”. Levando nossa hipótese para o extremo do limite temporal da fronteira entre os anos 1969/ 1970, Arantes nos oferece argumentos que nos conectam ao lugar possível da arte que de fato se constitui como ambivalente. Vejamos:

Porém, nos momentos de maior indefinição política e social, de crise, de passagem, ou superposição de dois modelos políticos e econômicos diferentes, as contradições se aguçam: a margem de manobra da arte é aparentemente maior, mas as imprecisões sociais, que nela se refletem negativamente, a atingem em seu cerne, em sua diferença. Sendo elas sempre uma negação determinada, convivem nela, embora criticamente, as contradições da sociedade em que se origina (Arantes, 1986, p. 76).

Ora, tirar proveito dessas contradições se colocam então como trunfo e questionam o próprio estatuto da arte. Outrossim, Cildo Meireles é artista pródigo em trazer para a superfície dos sentidos as contradições de uma sociedade em que se origina o trabalho de arte. É o revés irônico e vital de sua produção como em algum de seus pares. Torna-se à vista, portanto, uma cisão dessa intelectualidade e um lugar de dissenso, mesmo que nas condições de uma “floração tardia” e em paralelo à própria luta armada (Schwarz, 2009, p. 53). E se mantém ainda a pergunta: onde fica então o lugar da arte? De imediato, nos vem em mente uma resposta à considerar de Walter Zanini (1994, p. 307), ao relatar a proteiforme produção artística brasileira que permeou as décadas difíceis de 1960 e 1970. A perspectiva aberta pelo historiador, nos coloca frontalmente com a razão bifurcada das ações artísticas que naquele período “atravessavam momento fértil na miscigenação imagética de nosso universo periférico”. De toda maneira, construía-se um movimento de natureza entrópica, condensatória e sem necessariamente com o interesse explícito de fazer valer uma voz coletiva¹⁰. Seria o lugar da suspensão, o qual nos referimos outrora.

Portanto, a tensão que se afirma nesse debate põe de forma latente uma tensão entre uma agenda de esquerda pré-golpe militar e a abertura para a experiência alheia a uma previsão de futuro. Subjaz na geração de Cildo Meireles a descrença desse patamar ideal em nome de um estado de

⁹ O que talvez melhor ilustre o embate entre a intelectualidade de inclinação à esquerda e àqueles que desertaram, ou melhor, assumiram outra postura foi a quimera entre o intelectual uspiano Roberto Schwarz e o artista baiano Caetano Veloso. Recentemente o debate aflorou novamente com o lançamento de um ensaio de Schwarz que critica o texto de Caetano em seu livro *Verdade Tropical*. Essa disputa, digamos ideológica, remonta ao final do anos 1960 e a virada para os anos 1970. Isto também acarretaria uma mudança no plano estético, o que poderá ser visível, por exemplo, na produção de Cildo Meireles. Há também aqui um conflito geracional como também um problema de origem ou lugar, o que perfaz um entendimento distinto de contexto.

¹⁰ Referente ao final dos anos 1960, vale colocar enfaticamente que “o que se nota, no entanto, nas artes visuais, em que pese a repressão, é uma situação que não corresponde à imagem de “vazio cultural” que se tentou inculcar nas idéias, aliás, a exemplo da tese de ideólogos radicais sobre a alienação dos movimentos de ponta. Nada mais longe da verdade” (Zanini, 1994, p. 315).

alerta permanente em que na atitude parece residir a condição artística. Nessa polarização, o debate em torno do tropicalismo e na mudança de atitude de Caetano Veloso foi talvez o exemplo de maior repercussão pública. A música popular foi a prática de maior alcance midiático daqueles anos. Guardando as devidas proporções, a natureza da experimentação de Caetano é semelhante com a que tomaria conta dos artistas de mesma geração. A aproximação mais imediata é na real com a produção de Oiticica à partir da Nova Objetividade, assim como dos figurativos e das ações de caráter mais ambiental ou urbano.

Existia um hiato geracional, entre esses artistas que floresceram ao final da década de 1960 e a produção intelectual no campo discursivo que havia revisado o projeto de modernidade no país e fundado um movimento de libertação através da luta de classes¹¹. Não obstante, a revolução naquele momento tornava-se cotidiana e dependente das incertezas da experiência. Como indicou Pedro Meira Monteiro (2013), os próximos anos nos guardariam um rico debate onde “a angústia é ainda a geratriz da reflexão”.

Nesse paralelo, alguns aspectos põe em contato o universo poético de Cildo e os anseios tropicalistas. À despeito de um claro distanciamento formal entre eles que se torna visível ao longo dos anos, existem elementos gestativos que os colocam ideologicamente em uma mesma matriz. Entre a paisagem sonora e espacial de Caetano Veloso e a parábola conceitual e espacial de Cildo Meireles existe um claro ponto de convergência: a construção de uma consciência contextual tomada à partir da experiência do espaço vivido. E, portanto, de uma incompletude intrínseca às suas produções que dependem de forma vital do outro. Seria exemplo claro a formulação do projeto *Inserções*, e a espacialidade por ele construída¹².

No outro extremo, nesse movimento histórico pendular, balizamos o ano de 1973 por diversas razões circunstanciais e históricas. A primeira delas está no simples fato do retorno de Cildo Meireles de sua estadia em Nova York. Essa passagem pelos EUA, entre 1971 e 1973, tem impacto considerável em sua maneira de atuar justamente por se tratar de um momento de quase anulamento de sua prática artística. Se não se trata mais de uma produção gráfica ou objetual, tem-se uma situação de apuro intelectual já distante de qualquer anseio de primeira ordem em termos de mudança política. A arte em si é colocada enquanto problema de ordem política.

¹¹ Monteiro (2013, p. 11) define esse antagonismo da seguinte forma: “esquemáticamente, pode-se dizer que parte importante da esquerda, no Brasil e no mundo, não deu conta dos anseios abertos pelos anos 1960, que tinham pouco em comum com a idéia do futuro como síntese histórica. Ao contrário, tais anseios sugeriam o valor possível da *curtição* (palavra que, salvo engano, se instala no vocabulário a partir daí), como se o próprio momento fosse o foco das atenções, o que abria espaço para as políticas do corpo e do sexo, para a experimentação individual e para a expansão da consciência a partir do flerte com o inconsciente, o automático e o delirante”.

¹² O ensaio de Monteiro (2012) na edição de N° 12 da revista *Serrote* é ilustrado por um ensaio visual de trabalhos de Cildo Meireles produzidos justamente nesse período, justamente as *Inserções em Circuitos Ideológicos* (1970 -) bem como os projetos de *Zero Cruzeiro* (1974 - 1978) e *Zero Dólar* (1978 - 1984). A própria relação entre esses trabalhos nos mostra que a força motivadora da arte, em condição processual, não fala de um anseio de transformação revolucionário, mas de uma ação de natureza cerebral em que o jogo irônico de inserção pontual tem ação deflagratória. Existe uma clara situação de iminência que pode ser ativada ou não, ao mesmo tempo em que não possui precisão espaço-temporal.

Em termos macro políticos e econômicos o Brasil havia entrado em um movimento que ficou conhecido como o milagre econômico brasileiro, na contramão da recessão vislumbrada na economia mundial. Basta dizer que 1973 é o ano da crise internacional do petróleo. Em pleno regime militar, a máquina produtiva do capital já andava em pari passo com as ações governamentais, o que refletia no crescimento da indústria e nas arquiteturas de grande porte. A absorção rápida de novos dispositivos tecnológicos e o crescimento desenfreado das capitais brasileiras estabelecia e aprofundava ainda mais o hiato entre os brasis rural e urbano. Podemos inclusive dizer que naquele momento as cidades pareciam caracterizar em seus espaços condições endêmicas de conflito; muito pelo aumento da pobreza, da violência urbana e do estado de alerta geral em função da vigilância total pelo estado. Paradoxalmente, ao mesmo tempo crescia o acesso à cultura de massa e aos novos meios de comunicação e circulação de informação. Que, aliás, seria por meio destes que a arte daquele momento ganharia poder de disseminação e amplitude produtiva.

De modo mais amplo e contextual, o próprio temor pela experiência deixa de existir conquanto se criam maneiras de fazer valer a prática artística, de forma multidisciplinar, expandida e aberta. O entrelaçamento com o sujeito espectador deixava de ser um problema a ser debatido pois já era algo condicionado e inevitável. Nesse sentido, é de fato interessante notar como Glauber Rocha havia experimentado no campo do audiovisual, lançando naquele ano o filme *Câncer*. Entre registros não editados e experiências formais que destituíam a linguagem cinematográfica ficcional, estereótipos de um Brasil nebuloso falavam da descrença na forma como o sistema político operava e no papel catalisador da cultura de massa. Nesse ponto, o cinema brasileiro e a sua indústria haviam colidido com o ciclo experimental da arte, seja pelo próprio cinema marginal ou pelas iniciativas dos artistas visuais.

Sob uma plataforma tecnológica e de suportes diversos a arte já havia se deixado contaminar naquele momento, empurrando suas fronteiras espaciais para o campo da reprodução, das novas mídias (filme 8mm, filme 16mm, audiovisuais – som e slides, vídeo, impressos diversos, cópia xerox, postais, fotos de registro, som e vinil, design gráfico, etc). dos materiais considerados ordinários e da grande indústria. Era a dicotomia entre o novo e o ordinário, este último muito próximo do que vinha sendo investigado pelos artistas da *Arte Povera*; uma real consonância com a prática ambiental aqui melhor objetivada pelo Hélio Oiticica e levada ao extremo pelo Artur Barrio¹³.

¹³A relação imediata com as características da *Arte Povera* vem sendo amplamente especulado pela crítica e na produção acadêmica. Nos resguardamos de uma análise digressiva mais intensa por entendermos que tal aproximação se dará mais no contexto de uma obra ou de outra do que na forma de um estado da arte geral, o que geraria uma situação perigosa de ambigüidade. Desde os textos de Frederico Morais (1986) essa relação comparece costurada especialmente quanto a definição de uma “arte de guerrilha”, de atuação externa e contaminada. Ademais, a tese de Marco Antonio Pasqualini de Andrade já nos sugere pistas claras dessa hipótese de relação entre o *Povera* e o *Ambiental*, não apenas na obra de Cildo Meireles. E é em seu texto que tal condicionamento formal e histórico é de certa maneira questionado, especialmente acerca do pensamento e obra de Hélio Oiticica. Segundo Andrade (2007, p. 80):

Difícil aqui entrar nos méritos pormenorizados desse processo de alternância de linguagens, o que nos desviaria do assunto corrente. No entanto, vale ressaltar o poder de infiltração dessas ações e que souberam tirar proveito das estruturas institucionais existentes e trabalhar num processo de sobreposição de mídias ampliando o raio de ação espaço-temporal da arte. Esses cinco anos mencionados foram cruciais nesse processo.

O ano de 1973 nos esclarece também acerca de um novo processo de reinstitucionalização da arte, o que acontecia em termos globais. A crítica já vinha absorvendo essas práticas e mapeando categoricamente as produções, como vimos brevemente em capítulo anterior. E essa produção experimental se via então na condição de ter que tomar partido desse processo, o que à ela ofereceria uma nova vitalidade. O caso brasileiro é bem peculiar. Nesse movimento entrópico da produção local estabelecia-se um jogo de negociação em especial com as instituições de arte, estabelecendo-se novas maneiras de se exhibir, educar e produzir arte. Nesse jogo de força, a produção puxava a Instituição a um certo limite e, em um movimento contrário, as instituições e seus líderes intelectuais puxavam também os limites da arte. Nesse sentido, mantinham-se dois guetos fortes de resistência, mas com amplo contato exterior: o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (JAC's, novas mídias e colaboração com uma rede internacional) e o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (Domingos da Criação, Unidade experimental e Área experimental, novos mídias). Lembremos, por exemplo, que este ano demarcaria a reestruturação da *Jovem Arte Contemporânea* do MAC e a realização da *Expoprojeção* sob curadoria de Aracy Amaral. Esta última contou inclusive com a participação de Cildo Meireles por meio de produções em disco de vinil e realizações em audiovisual.

Não estamos aqui falando das mais diversas ações pontuais que se conectavam em rede fisicamente com esses dois centros polarizadores. Havia inclusive um espraiamento regional em torno dessas novas experiências criativas, vide o sucesso comercial e doméstico do super – 8 (filme 8mm). Era o começo efetivo de um processo descentralizador do circuito da arte. Se se vivia em um estado de exceção e antidemocrático, a arte naquele contexto parecia alcançar naqueles anos ironicamente sua mais ampla e irrestrita condição democrática produtiva e participativa¹⁴.

“Oitica teria uma discordância teórica frente à arte povera, pois, para o artista, a tendência italiana teria como princípio salvar os materiais da sua dispersão cotidiana, qualificando-os como estéticos e operando com princípios de composição, da mesma forma que enalteceria o potencial expressivo dos materiais humildes, recuperando seus resíduos de iconicidade e produzindo estruturas mediante composições visuais, ou seja enquanto “arte objetual”, o que contraria o princípio de arte vivencial de Oitica. Ou seja, o ambiental do artista brasileiro proporia um valor maior ao produto relacional entre a obra e o espectador, enquanto a vertente italiana se restringiria ao objeto-arte em si”.

¹⁴ Em depoimento ao autor, Cildo Meireles conta que ele já havia adquirido uma auto-consciência de seu papel como artista, deixando inclusive de lado o rótulo de conceitualista, termo já empregado internacionalmente. Entretanto, o artista de forma anedótica conta que anos depois ao conversar com um amigo que havia sido preso em pleno regime militar foi pego de sobressalto com uma observação simples e precisa do tal amigo. Este havia lhe dito que na prisão qualquer alteração sutil na rotina era motivo para se por em movimento e reflexão. Em um dado momento, a cela foi invadida por um pequeno pedaço de papel celofane, desses que embrulham pacote de cigarro. De posse daquele diminuto material ordinário o amigo se pôs a pensar no que é que o amigo artista e sua turma fariam com aquilo aparentemente tão prosaico. Para ele, essa pequena história havia lhe revelado de forma muito clara o poder democrático daquela nova arte.

Se enxergávamos naquela virada de década um final de “fim de festa” em que aparentemente tínhamos manifestadas as revoltas e de outro lado um refugio em torno do místico e das drogas, via-se nascer também, no nosso entender, em condição quase nebulosa, num espaço entre, uma ação artística mais cerebral, controlada e estratégica¹⁵. Como escreveu Francisco Bittencourt (1986), em seu texto “Dez anos de experimentação” : “os anos 70 podem ser considerados como de tomada de consciência de uma realidade já inescapável, de luta aberta ao mesmo tempo de luto fechado. Para a cultura brasileira foi o que poderia ser chamado de ingresso na idade da razão, com todas as suas dolorosas conseqüências” .

No centro desse intervalo temporal, ainda na virada para os anos 1970, muito se pode falar da base de uma estrutura conceitual de Cildo Meireles. Precisamente em 1970, por exemplo, ao lado de outros projetos, o artista realizou um trabalho intitulado *Espelho Cego* (1970). Apropriando-se da noção duchampiana de *readymade* e subvertendo o valor de uso de um objeto ao alterar seu modo de usar, o artista cria uma espécie de espelho tátil onde não é mais possível a reflexividade visual. Tomava-se partido, nesse que foi uma das primeiras ações de um conjunto de obras sob o guarda-chuva *Blindhotland*, da idéia de que o olhar nem sempre nos tem muito o que revelar, afinal somos condicionados aos códigos e dispositivos pelos quais nos conduzimos cotidianamente.

O objeto escultórico em si era composto por um espelho de hospital comum do qual foi extraído o vidro. Este foi substituído por uma massa cinza e mole (massa de calafate) com a intenção de gerar uma peça que insinuasse a força do exercício tátil. Com 36 x 49 x 18cm, a peça contém em sua borda as informações textuais comuns a um trabalho de arte, dispostas em auto relevo e invertida de maneira especular, à maneira de um braile (MEIRELES, 1981, p. 31). De princípio, o trabalho nos evoca a ruptura promovida por Duchamp, e nos leva além. Como descreveu Eudoro Macieira de Souza (1981, p. 34) a operação artística duchampiana de subverter uma arte que só sobrevive como ilustração de uma historia do aprendizado manual e visual.

O ir além se manifesta, portanto, no jogo irônico em que o artista assumindo aquela mesma operação artística, na mão como força expressiva que complementa a natureza do trabalho. A idéia de um reconhecimento é dado por uma experiência sensorial mais ampla, em que o lugar do desconforto é a zona de atuação entre o trabalho e o observador que ali se coloca. Tal situação se coloca de maneira plena para a figura do cego, sobre o qual a visão outrora o excluiria¹⁶. Para Herkenhoff (1999, p. 70), “no *Espelho Cego*, o “acabamento” seria a experiência do inesgotável. A

De fato, teria que admitir que a arte conceitual teve papel exemplar de repensar a condição política da arte e de se colocar enquanto produção de maior relação democrática e universal.

¹⁵ Como descreveu Luiz Alphonsus em depoimento: “O nosso modo de atuar no circuito estava baseado no que Cildo chamava de **nebulosa**. Queríamos mostrar algo novo mas, ao mesmo tempo, **impedir que nos entendessem inteiramente**. Era nossa tática principal” (1986, p. s/n., grifo nosso).

¹⁶ Como afirma Scovino (2007, p. 175, grifo nosso): “**A idéia da falsidade deslocou-se da autoria do objeto – a questão do sujeito – para o conjunto do campo da arte**. Notamos em Espelho cego, portanto, que a ironia não é apenas uma questão de vocabulário: não se resume a uma inversão de sentido de palavras, mas implica também atitudes ou pensamentos, dependendo a sua compreensão de o receptor perceber que **as palavras não têm um sentido fixo e único, mas podem variar conforme o contexto**”.

superfície, que o olhar vê como informe, será o campo de elaboração do sujeito, ser sempre inacabado”. Essa condição deformada, porém inacabada e inesgotável coloca o trabalho de arte em um outro patamar, uma espécie de limbo onde o perigo parece imperar. Entre a atração e a repulsa o sujeito se coloca diante do desconhecido¹⁷. Analogamente, é esse o lugar da arte experimental que não pressupõe um objetivo final e à priori.

Metaforicamente, tendo em vista o contexto brasileiro, poderíamos falar nesse momento na conquista de territórios que se encontram controlados por um sistema oficial. A arte então parecia nos colocar em um lugar de alerta, no qual gestar a dúvida é o estopim necessário para um exercício permanente de sobrevivência. E desse exercício, a construção de uma consciência contextual permanente.

* * *

Se por um viés político, tivemos o boicote à *Bienal de São Paulo* em 1969 por parte do artistas, o fechamento da *Pré-Bienal de Paris* (1969), um número considerável de prisões e exílios forçados, a classe artística no campo de negociação institucional encontraram táticas de sobrevivência, tornando públicas as suas produções. Tendo em vista o contexto ao qual Cildo Meireles se inseria três exposições nos parecem iniciativas relevantes: *Do Corpo à Terra* (Palácio das Artes e Parque Municipal de Belo Horizonte, 1970), *Agnus Dei* (Petit Galerie, Rio de Janeiro, 1970) e *Information* (MoMA, Nova York, 1970). Todas elas, de um modo ou de outro, revelam maneiras distintas da insurgência espacial nos trabalhos do artista e põem em debate a questão do lugar da arte e o embate para com as noções de território fundadas pelo poder instituído. Ademais, oferecem naquele cenário também uma busca desses artistas por um lugar de fala internacional. Paulatinamente essas questões serão abordadas ao longo desse capítulo.

Por hora fiquemos com dois textos de artista que consideramos de suma importância para o desdobramento das questões acima. Produzidos praticamente no mesmo período, mas publicados primeiramente em situações distintas, os textos *Cruzeiro do Sul* e *Brasil Diarréia*, respectivamente de Cildo Meireles e Hélio Oiticica trazem em seus escopos elementos cruciais para que possamos entender, dentro desse estado de consciência contextual, quais as ações motivadoras de uma arte que se coloca enquanto experimental e condicionada ao Brasil real, posto à margem do processo histórico ocidental¹⁸.

¹⁷ Essa idéia de atração e repulsa percorre toda a série *Blindhotland*, bem como os trabalhos *O Sermão da Montanha: Fiat Lux* (1973 – 1979) e *Volátil* (1980 – 1994). Esse jogo de disputa comparece descrito nos mais variados depoimentos do artista, em especial, para os críticos Gerardo Mosquera (1999) e Felipe Scovino (2007).

¹⁸ Escrito em abril de 1970, *Cruzeiro do Sul*, como já indicado anteriormente, foi inicialmente publicado em texto para catálogo da exposição *Information*. Teve-se acesso à versão em inglês, cujo original se encontra nos arquivos do MoMA, mas pouco diverge da versão em português. Já o texto *Brasil Diarréia*, também escrito em 1970, só foi publicado em *Arte Brasileira Hoje* de 1973. Uma versão comparativa entre versões em inglês e português encontram-se no livro/ catálogo do artista lançado no Brasil em 1997 por uma parceria entre o Centro Cultural Helio Oiticica e a Prefeitura do Rio de Janeiro. As versões aqui estudadas, entretanto, estão na seguinte publicação: BRITO, Ronaldo; VENÂNCIO FILHO, Paulo. O moderno

Se no primeiro capítulo colocamos os indícios de um possível lugar de fala do artista por meio de Cruzeiro do Sul, podemos ampliar essa descrição criando um interesse de outra ordem que se sobrepõe ao anterior: trata-se de uma reivindicação por um novo lugar, um território, simbolicamente posto à margem ou ao que Cildo Meireles ao construir uma fábula expõe como o lado oeste - metaforicamente representado pela selva à oeste do tratado de Tordesilhas. Essa seção geográfica delimita um processo de opressão que ainda é extremamente evidente, mas invisível aos processos de comunicação que temos.

Porém, esse grande lugar contém uma força reativa amalgamada à destreza de uma milenar cultura indígena. Desse lado nebuloso, posto de canto desde o processo de colonização e opressão por aqui estabelecido, viria a nascer um movimento de retomada para o qual a arte deveria estar atenta. Fala-se, portanto de uma outra tradição, talvez o mesmo lado subterrâneo evocado por Oiticica - o lado escamoteado e da opressão. Tal consideração nos faz pensar em uma divisão territorial que se desdobra inclusive nos espaços da cidade, criando as mais diversas segregações. É na verdade um processo político de demonstração de poder. A denúncia em Brasil Diarréia, portanto, expunha: “hoje cultiva-se o policiamento instituição-cultural, no Brasil. Cultivam-se as tradições e os hábitos (falam-se em perigos + perigos, mas a maioria corre o perigo maior: o da estagnação desse processo que parece sofrer retrocessos ou borrações no seu crescimento - estamos na fase máxima das borrações...”.

Vejamos aqui que diante dessa situação a arte deverá assumir a dianteira pela construção de uma via multidirecional e experimental, que consegue tirar proveito das “borrações”. E para que tal caminho se construa seria necessário compreender que “posições radicais não significam posições estéticas, mas proposições globais vida-mundo - linguagem - comportamento”. E se pensarmos em termos do contexto histórico que aqui se anuncia o manifesto de Oiticica vem à calhar e se desdobra:

Não existe arte experimental, mas o experimental”. Assume a idéia de vanguarda e modernidade, propondo também a transformação radical dos conceitos-valores vigentes: é algo que propõe transformações no comportamento - contexto, que deglute e dissolve a convi-convivência.

Existe uma luta permanente por uma experimentalidade só possível aos tais “países novos”, como diria Oiticica e indiretamente Cildo. É preciso persistir num nível experimental criador que pode se aproximar dos lados “ético-político-social”. Os artistas atestam também para a necessidade de se pensar a arte em termos universais, sem nos deixar levar por uma pretensa tradição construída e de um perfil conservador culturalmente engendrado. Assim sendo, uma posição crítica universal implica em “inevitáveis ambivalências”. Trata-se de uma postura construtiva: aberta, questionável

e o contemporâneo (O novo e o outro novo)/ Lugar Nenhum: o meio de arte no Brasil - Arte Brasileira Contemporânea, Caderno de textos 1. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980.

No contexto em que o texto foi publicado em 1980, este caderno de arte da Funarte trazia em seu escopo uma vontade revisionista da arte experimental e da neovanguarda brasileira que havia florescido ao final dos anos 1960. Esses textos, postos lado a lado, conferem um encontro intelectual entre duas gerações de artista que tinham como militância revigorar a produção de uma arte brasileira de alcance universal, mas profundamente imbricada realidade espacial brasileira.

e que se reinventa. Por fim, trata-se de uma outra arte àquela que referenciamos de partida, uma auto-consciência instaurada no sujeito. O que coaduna com as palavras enérgicas de Frederico Morais (1986), em seu texto “Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da obra”, ao dizer que “o caminho seguido pela arte foi o de reduzir a arte à vida”. Então, a pergunta que fica é: como Cildo reinventa essa idéia paulatinamente?

Para dar início a uma resposta vale evocar o papel principal do lado selvagem e, por conseguinte, do artista em seu papel social, descrito em *Cruzeiro do Sul*:

(A selva) no seu ventre traz ainda acanhado fim da metáfora: porque as metáforas não tem um valor à oeste de Tordesilhas. Não que eu não goste de metáforas. Quero que algum dia que cada trabalho seja visto como um objeto de elucubrações esterilizadas, mas como marcos, como recordações e evocações de conquistas reais e visíveis. E que quando ouvirem a história desse oeste estejam ouvindo lendas e fábulas fantásticas. Porque o povo cuja história são lendas e fábulas é um povo feliz.

Curioso observar que o artista mantém claramente o seu lugar de fala, exercendo uma alteração entre oriente e ocidente. Se o lugar evocado é o oeste e, se temos que lidar com uma barreira imaginária, o leste se configura como o outro. É posta em evidência uma fronteira invisível, gestada quando do processo de colonização. Para a história ocidental essa cisão parece não importar, mas para quem tem às claras esse lugar, o movimento é inverso. Como descreveu Morais (1986) metaforicamente, naquele mesmo “ensaio – manifesto”, “participar de uma ação artística hoje é como estar na selva”.

E o gesto artístico é traduzido de forma universal mas com a razão de um contexto espacial distinto. Falemos dele agora em dois trabalhos do artista: *Arte Física: Caixas de Brasília/ Clareira* (1969) e *Cruzeiro do Sul* (1969-7). Todos os dois nos elucidarão as questões acerca do conceito de espaço.

—

2.1.1. *Arte Física: Caixas de Brasília/ Clareira (1969)*

“Recordação e evocação” e/ou “transformações no comportamento-contexto” podem ser dois pretextos pertinentes para analisar a prática da *Arte Física*. Como proposições discursivas vistas anteriormente, eles estão circunscritos por todo um conjunto de intenções de Cildo Meireles, que fazem um percurso da imaginação e do projeto ao campo de ação ou como diria a crítica, ao ambiente. Trata-se de por à prova o espaço concreto da experiência, ao qual se refere Bollnow (2011), por exemplo, ao abrir para o que ele chama de “The wide world”; que pode ser traduzido como o mundo amplo, extenso ou largo¹⁹. O que queremos atestar aqui é a potencia desse mundo posto em aberto e em cujo contato físico e direto com o indivíduo estabelece zonas de atrito em lugares aparentemente estáveis. Para uma melhor compreensão de tal vamos às descrições das ações.

Arte Física: Caixas de Brasília/ Clareira (1969) é uma das várias investidas de Cildo Meireles em seu estudo empírico acerca da fisicalidade do espaço, o qual seja as relações possíveis do sujeito no ambiente externo experimentando os códigos de medição e territorialidade vigentes, o que acaba por mesclar parâmetros de análise geológica e física com definições do campo da geografia política sub-julgada aos fatores sócio-econômicos. O próprio uso do termo “física” já nos adianta o caráter ambíguo e amplo dessas práticas processuais. Ao mesmo tempo em que guardava a intenção do artista em reduzir um situação real e, por conseguinte, uma localização no espaço a sua máxima abstração.

Escolhemos essa das caixas, em referência à Brasília, por acharmos que ela sintetiza em seu conjunto as intenções da série e nos oferece dois parâmetros de análise que se sobrepõem: um que nos oferece a interpretação espacial da obra e outro em que o condicionamento histórico do trabalho, tanto em relação ao momento em que a ação foi feita como da trajetória do artista se interpolam.

Desse modo, em julho de 1969, quando de sua passagem por Brasília, e com a ajuda dos artistas Alfredo Fontes e Guilherme Vaz realizaram o experimento. Às margens do lago Paranoá, ao norte da cidade, no trecho planejado chamado de Asa Norte. Num raio de ação considerável, o experimento aconteceu em três momentos, sendo levado até o fim apenas no terceiro. A ação em si consistia de algumas etapas, sendo a final, por assim dizer, sua forma de apresentação enquanto registro na situação de uma exposição.

¹⁹ A compreensão desse “The wide world” emplacam três questões centrais: “Expanse., distance and the foreign” (vastidão, distância e o estrangeiro/ externo); “The path and the Road” (o caminho/ a trajetória e a estrada) e “The wanderer’s path” (o caminho do viajante/ vagabundo ou errante). Curiosamente, todas essas questões tendo em mente a história da civilização e suas conquistas territoriais e tecnológicas, o que geram valores e normativas que se sobrepõem ao longo do tempo. Encontramos também que o percurso do autor nos leva ao que Gaston Bachelard (2008) nos indica como a “Imensidão íntima”. Ou seja, uma trajetória íntima de devaneios, o que implica num processo contínuo do fenômeno da imaginação. A produção aqui assinalada nos coloca em estado de consciência com relação a essaimensidão interna ou inversa.

A primeira etapa consistia em determinar uma área, demarcá-la com estacas e delimitá-la com cordões. Feito isso, abria-se uma clareira na área demarcada acumulando montantes de terra e vegetação retiradas. Assumia-se a definição de um território, dentro de um contexto macro de uma cidade planejada, do qual o artista havia tomado posse, pelo menos, temporariamente. Em terceiro lugar, esse material inteiro foi incinerado. Tendo confeccionado três caixas em madeira e Duratex, cada uma com 30 x 30 x 30cm, reservou-se uma delas e a preencheu com esse material residual, um gesto de natureza entrópica. O material remanescente (estacas, cordas, terra e cinzas residuais) foi colocado nas duas outras caixas.

Essa caixa, agora lacrada foi enterrada pelo artista, após cavar um buraco nas proximidades. Finda a ação, essas duas caixas foram reservadas pelo artista, tornando-se objetos de prova factual do experimento. Mas é importante ressaltar que essas dois outros objetos permaneceram fechados e a prova da existência de seus conteúdos está no relato do artista e na documentação fotográfica feita com o apoio de seus pares. O registro das etapas compôs um painel/ pôster em que se identifica todas as atividades realizadas. Para localizar tal ação e a temporária formulação de um território, foi um painel/ pôster com o mapa do plano piloto de Brasília. Nele, eram identificadas a situação da experiência e o local do enterro da caixa.

Tendo em vista também essa condição do trabalho enquanto registro temos, portanto um conjunto instalativo de três elementos: o próprio mapa com 60 x 80cm, o painel fotográfico de 60 x 90cm e as duas caixas. Formaliza-se assim a maneira como o trabalho chega ao espectador, problematizando a condição de registro. Tínhamos nesse projeto todas as questões que viriam a impregnar o debate em torno da “Land and Enviromental art” e, depois, no que ficou conhecido como “site-specificity”. Para além disso, o artista ampliava a li a compreensão conceitual do trabalho conquanto havia escolhido o contexto do experimento de forma premeditada e pensada em função das próprias particularidades dessa cidade.

Cildo Meireles afirma nunca ter voltado ao local da ação, sem ter a percepção do real paradeiro da caixa enterrada. A existência, ou seja, a materialidade dessa caixa já não mais importaria por ser o processo e a paulatina tomada de consciência política do observador, os objetivos de alcance do trabalho. Recorrendo-se em primeiro plano a consciência física de percepção de um espaço localizado, o artista afirma indiretamente a impossibilidade de se dissociar esse lugar de sua condição geográfica e social. Poderíamos partir para a idéia de que tal prática punha em real evidência o espaço experienciado e que a completude de sua compreensão era impossibilitada pela não participação efetiva do sujeito. Nos restando apenas o envolvimento pela imaginação, ou mesmo, na reprodução de tal experimento em uma nova situação espaço-temporal.

Como relata o artista, a realização desse trabalho sofreu a interferência da policia e dos bombeiros de Brasília. Já se estava em meados de 1969; momento de maior endurecimento do regime militar. Indiretamente, a proposta era motivada por tal condicionante político operado no espaço da cidade. Nas duas primeiras tentativas de atear fogo a guarda local chegava antes da ação se dar por finalizada. Por questões de controle urbano, o policiamento era acionado todas as vezes em que tentara-se atear fogo na área delimitada. Após prestar esclarecimentos oficiais o artista mudou o lugar desse experimento. Estava ali comprovado que o espaço da cidade, o mesmo em termos físicos, não era mais o mesmo de uso e convívio. Se no início da década de 1960, o artista

vivia a amplitude espacial da cidade como lugar de descoberta e liberdade, o reverso da moeda era dado nesse novo contexto, um espaço urbano hiper controlado pelos militares. A torre de observação e comunicação da cidade havia se tornado instrumento de controle geral. No caso, o movimento de repressão que acontecia ao nível do chão, na escala de 1:1, no raio da visão havia se revelado ser panorâmica e total, em uma escala outra, fora do alcance de nossa capacidade de localização no rés do chão. A ida circunstancial do artista àquela cidade, num momento de retorno, serviu como uma expedição em que se comprovava a descaracterização primeira do espaço urbano, outrora democrático e em parte fiel aos princípios que nortearam sua fundação. Isso nos dá a real dimensão de a *Arte Física* era por fim condicionada ao contexto cultural, o que faz de seu nome reveladora de ambigüidade e traz em seu tom um acento também irônico.

Como relata o próprio artista, a escolha do nome foi muito criticada pelos seus pares, mas resistiu em mantê-lo por considerar fundamental falar do condicionamento do corpo como elemento vital para a existência do trabalho²⁰. Como sugere Moraes (1986, p. s/n.): “quanto mais a arte confunde-se com a vida e com o cotidiano, mais precários são os materiais e suportes, ruindo toda a idéia da obra. Da apropriação de objetos, partiu-se para a apropriação de áreas geográficas ou poéticas ou simplesmente de situações. A obra acabou”. Se a apresentação do trabalho em forma de registro nos promovia um exercício de transito entre a situação real e a máxima representação abstrata dela, o caminho inverso de observação nos ofereceria perguntas e incompletude. Tal forma de apreensão desse trabalho é perceptível também em todas as demais proposições de *Arte Física*. Talvez essa seja uma tônica para além das fronteiras de uma produção local.

Em termos de uma produção artística contemporânea a de Cildo Meireles, assim como verificamos anteriormente são claridentes as aproximações com as ações de artistas em outros contextos. Qualifica-se, guardando as devidas diferenças uma paridade de comportamento em relação às mudanças empreendidas no campo da criação artística, tanto em termos formais como da própria natureza da atividade. Seria complexo qualificar um espelhamento dessas novas atitudes, tendo em vista a disparidade entre os contextos, por exemplo, da América Latina, dos EUA e da Europa. Por outro, em função das novas circunstâncias tecnológicas e da amplitude da experiência no campo da arte possibilitou ascender um circuito amplo, uma estrutura em rede de comunicação internacional. Em paralelo, o próprio desdobramento espacial da arte constituía-se em um movimento de continua expansão, contendo em si um rico tensionamento entre o artista e o espectador, estando o trabalho em si como mediatrix dessa relação.

Foi com o próprio desenho que essa situação espacial mudou, tanto em termos técnicos como em termos de escala. Assim como Cildo Meireles delimita uma área com estacas e linhas em função

²⁰ Tanto em depoimento ao autor como em entrevista concedida ao Guilherme Wisnik, na ocasião do catálogo do projeto *Rio Oir* (2011), Cildo explicaria a origem do nome *Arte Física*. Valendo-se de texto editado em publicação o artista nos conta:

“Muitos amigos sempre implicaram com esse título: *Arte Física*. Mas, na época, foi o que me ocorreu, pois estava diretamente relacionado à fisicalidade do corpo, ou seja, designavam obras que envolviam ação física, corporal. Esse, mais do que a materialidade da terra, do contexto geográfico, é o sentido do nome. Daí o fato de tais propostas exigirem um preparo físico, e uma paciência, que só se tem até os 30 anos de idade”.

de sua experiência no lugar, o artista britânico Richard Long (1942) propunha naqueles anos ações de ocupação gráfica do espaço, como o trabalho *A Line Made by Walking* (1967). De certo, são ações conceituais de natureza física em que a única comprovação é dada pelo relato discursivo e imagético. Como sugere o próprio título, o artista fez esse trabalho andando em uma direção e depois retornando, o que demarcava um caminho limitado. Ele deixava, portanto, o rastro de sua presença no ambiente. O dado efêmero era elemento condicionante do trabalho de arte. Já não importava mais o resultado matérico resultante do experimento.

Essa ação de caráter físico mantinha a mesma referência conceitual dos trabalhos mencionados anteriormente, estabelecendo sempre uma escala em consonância com a forma humana. Outro aspecto que acaba por opor essas ações é o fato de que todas as proposições de Cildo Meireles levam em conta questões político-sociais do território brasileiro, seja de forma direta ou indireta. Tal informação não necessariamente dever ser computada em intervenções como a de Long ou do norte-americano Walter de Maria (1935 – 2013). Para ampliar essas nuances de significação vale mencionar as categorias definidas pelos críticos e historiadores Jeffrey Kastner e Brian Wallis (1998) ao didaticamente incorporarem cinco naturezas distintas nesses trabalhos: Integração, Interrupção, Envolvimento, Implementação e Imaginação (Imaginando). Em nosso entender, seria demasiadamente redutor se ficássemos classificando espacialmente essas ações, mas enxergamos nessa rede de classificação denominadores comuns na compreensão dessas práticas artísticas. Tal possibilidade de diferenciar constrói um entendimento que nos põe fora da zona de conforto da categoria convencional de “Land and Enviromental Art”, ou mesmo na descrição genérica de arte conceitual, sobre qual falaremos de algumas particularidades mais adiante à luz, por exemplo, do que a professora e pesquisadora Cristina Freire (2006) aborda acerca das parrricularidades locais.

É preferível então uma leitura paralela à qual nessa narrativa presume como ponto de partida os textos de artista em que Meireles nos fala da “recordação e evocação” e Oiticica acentua as necessidades das “transformações no comportamento-contexto”. Tais manifestações podem evocar circunstancialmente as cinco naturezas distintas mencionadas logo acima. E tudo conflui entretanto para uma tomada de consciência contextual.

Em *Mile Long Drawing* (1968), De Maria manifesta em seu trabalho um estado de consciência proporcionado pelo seu total envolvimento com o ambiente. Partindo do desenho em uma escala que explode de forma abissal o domínio bidimensional da tradição de um suporte, ele põe o seu corpo em ação no traçado de duas linhas por meio de cal, cada uma com 10cm de largura e distanciadas uma da outra por 3,56m. Por sua vez, cada linha com uma extensão de 1 milha (1.6 km). Acresce-se o fato de que tal composição aconteceu no lugar de um lago seco em pleno deserto de Mojave, no estado da Califórnia. Para além da subversão do desenho, o artista coloca o trabalho de arte deslocado do contexto urbano, numa dada situação espacial em que o corpo em relação ao chão se dispõe como primeiro referente de orientação. A própria ilustração do trabalho por meio de fotografias e filme enfatiza a escala humana como referente fundamental. Na imagem em que o artista comparece deitado entre as duas linhas, já no extremo delas nos mostra, de antemão, a distorção acentuada da perspectiva. Tal situação nos faz parecer que ele possui estatura igual ao distanciamento entre linhas. Constatação impossível de ser comprovada

em ambiente real, já que supera em dimensão qualquer realidade física do corpo humano. Sem medo, esses trabalhos de arte parecem querer instituir uma busca pela compreensão da infinitude espacial em contraposição às limitações físicas e científicas do homem. Ao mesmo tempo temos, por exemplo, em *Mile long Drawing* permite por meio de sua grande dimensão visualizar uma sugestão de deslocamento, nos mostra como a percepção de proximidade e distância das coisas permeadas por emoções subjetivas varia paulatinamente em função do lugar onde se está em cada momento de tempo (Bollnow, 2011, p. 99). A sugestão de um caminho físico que é atravessado pelo olhar nos faz alterar a percepção do espaço, criando um momento intervalar, simbolicamente situado entre o lugar de morada ou permanência e a condição de viajante. Esse é o espaço da estrada aqui evocado pela arte. O mesmo pode se dizer dos dois projetos mencionados a seguir em que o homem se coloca entre fronteiras, pontos de chegada e de partida, movimentos de ida e retorno, entre outros. De Maria parece querer ali brigar com a natureza humana seduzida pelo caminho ou pela estrada. É a busca permanente e inalcançável do ponto de intersecção de duas linhas paralelas. Encontro que só é possível no espaço da representação. Vejamos indiretamente um clara cisão promovida pela arte com relação ao preceitos da física moderna, como também da própria geografia física.

Ainda na série *Arte Física* ou vizinha à ela podemos incluir dois projetos efetivamente realizados *Arte Física: Cordões/ 30km de Linha Estendidos* (1969) e *Mutações Geográficas: Fronteira Rio – São Paulo* (1969). Tratam-se de dois outros experimentos que guardam em si uma certa complementaridade. No entanto, nas *Mutações*, diferentemente da *Arte Física*, o artista tinha o foco no contexto geográfico específico subvertendo as arbitrariedades fronteiriças e alterando situações geográficas mais extremas. No primeiro caso, consistia literalmente em estender 30km de linha industrial no litoral do estado do Rio de Janeiro e depois recolher. Essa linha recolhida e emaranhada foi depositada em uma maleta, no qual em uma das faces comparecia o mapa da região e o indicativo da ação²¹. Trata-se de uma real experiência da sensação de perda de largura desse ambiente, um estreitamento inequívoco do espaço (Bollnow, 2011, p. 103). Já em *Mutações*, nesse caso em específico, consistia numa ação em que o artista realizava um buraco em cada lado da fronteira entre São Paulo e Rio de Janeiro e realizava a troca do que ali existisse, como terra, plantas e detritos. E numa maleta de couro, com 60 x 60 x 60 cm, que reproduzia a topografia da zona fronteiriça ele depositava restos desses materiais representando a mesma troca feita no local. A série *Mutações*, que se confunde com a da *Arte Física*, tinha como propósito amplo de efetuar transformações na percepção física do território brasileiro. Tratava-se de mudar montanhas de

²¹ Ampliando o escopo projetual da série *Arte Física*, em consonância com os dois experimentos mencionados anteriormente, vale uma descrição completa: “o trabalho (grandes distancias, grandes dimensões) e que consiste simplesmente em estender linhas concretas (fios, cordões, etc.), delimitando determinadas áreas (políticas, religiosas etc.) ou alastrando-se ao longo de grandes distancias, traçando limites, imaginários ou não: a linha do Equador, a dos trópicos, a do Tratado de Tordesilhas” (Meireles, 1981, p.15). O do Tratado de Tordesilhas é a demonstração gráfica da arbitrariedade imposta pelo processo de colonização e ilustra potencialmente a ação consciente do artista, presente de forma discursiva no texto *Cruzeiro do Sul*.

lugar, aumentar ou diminuir pontos extremos (máximos e mínimos) e alterar fronteiras²². Poderíamos falar nesse caso de situações imaginárias que nos fazem ao menos se colocar de forma desconfortável em relação ao ambiente sensitivo que nos cerca.

Desse modo, distinguimos duas compreensões distintas: nos primeiros casos, o interesse era de reconhecimento crítico de lugares ou territórios, no segundo, era a transmutação ou a sugestão dos mesmos. É importante verificar que todos eles possuíam instruções que funcionavam como relatos dessas expedições/ experimentos. Aliás, muitos desses projetos são notações gráficas do artista em papel milimetrado, oferecendo referências gráficas, ilustrações e instruções. Ademais, esses trabalhos aparentemente engavetados são na opinião do artista são referências para ações futuras dele, ou mesmo de reinterpretação dessas idéias para o contexto mais atual. À vista disso, é importante resguardar o dado imaginário dessas práticas artísticas que insinuam em seus enunciados naturezas espaciais diversas, em uma luta de embate constante com os pontos que se colocam fora da curva da física ou da matemática – uma postura de forte cunho ideológico.

Se voltarmos as acepções de espaço na ciência, desde a perspectiva newtoniana do espaço, a consolidação de uma visão científica do mesmo possibilitou a defesa de um espaço absoluto em cujo entendimento convergiam todo desenvolvimento do que se entende como ciência e filosofia moderna. Não é à toa que a física ganhará papel preponderante com a virada do século. A construção do absoluto permitiu a definição de uma natureza de espaço enquanto fenômeno infinito e incorpóreo. Sendo assim, Fábio Duarte (2002) nos alerta para o problema ontológico de definição do espaço, o qual nos referimos ainda em nota introdutória. Ao tomar como referência as proposições de Jan Marejko que definira ontologia como “o movimento de um espírito encarnado ou topizado em direção ao objeto que se fala”, ele nos apontaria um paradoxo. “O corpo, considerado ao mesmo tempo sujeito e objeto, sem poder ser separado em conceitos distintos, não se encaixaria na exatidão do pensamento filosófico e científico nascente. Poder-se-ia perguntar: nesse espaço infinito ou incorpóreo, onde colocar o corpo humano?” (DUARTE, 2002, p. 31).

Portanto, é importante que se diga que esse espaço na verdade foi conceituado tendo-se por base um forte argumento ideológico em que a isenção e o distanciamento do sujeito desse espaço parece ser o argumento primeiro para a observância do mesmo. Duarte preferirá, saindo de uma esfera ampla de abstração, compreender um espaço que se apresente como produzido, ou seja, sujeito efetivamente a cargas culturais de uma vida em sociedade. Anunciará, portanto, uma visão “lefebvriana” do espaço (produção do espaço), que diz respeito à própria compreensão das cidades e da arquitetura que agrega. Nessa situação é importante na constituição de sua matriz espacial dois outros termos: o território e o lugar. É nesse âmbito do espaço real e quadridimensional (o espaço de três dimensões mais a ação do tempo) que Cildo Meireles opera em seus experimentos

²² Vale citar também o projeto *Mutações Geográficas: Fronteira Vertical* (1969), cuja idéia seria alterar o ponto de cota mais alta do país, situado no Pico da Bandeira. O artista propunha retirar 1 cm desse lugar e substituir esse micro topo por um diamante de 2 cm. Tal ponto mais alto ganharia 1 cm. Como consta em catálogo de sua exposição antológica, realizada na *Tate Modern* em 2008, a série *Arte Física* comparecia também com mais 12 projetos com as características formais citadas acima.

em que a fisicalidade é protagonista e nos outros em que uma geografia mutante é revelada. Obviamente fazendo-se valer das experiências individuais.

* * *

Como comprovado anteriormente, as histórias de vida do artista merecem atenção especial nesse processo de compreensão do quadro de referências que determinam a concepção de seus trabalhos. De todo um anedotário que compreende o universo de vida do artista, uma estória em específico merece ser aqui contada. É bom que se diga, que muitas delas tinham o cenário do cerrado goiano e o espaço urbano da recém criada cidade de Brasília.

A que se conta aqui diz respeito ainda ao contexto de Goiás, em uma cidade interiorana chamada Campinas. Naquele lugar pacato ele havia presenciado um senhor maltrapilho no meio da mata armando uma espécie de casa ou abrigo. Ele havia aberto uma espécie de clareira, delimitando uma área para sua permanência temporária, ascendeu uma fogueira e por lá ficou para dormir. O artista conta: “No dia seguinte, antes do café, meu primeiro gesto foi ir ao local onde o homem se instalara. Só encontrei o resto da fogueira, e uma espécie de miniatura de casa, feita com pedaços de pau, com todos os detalhes: porta, janela, telhado”. Aquela auto-suficiência e capacidade criadora foi extremamente tocante, revelando-lhe naquele instante a importância das coisas que criamos e deixamos em aberto para que as pessoas usufruam²³.

Duas questões estão implicadas nessa história: a primeira delas seria o contato do artista com o ato criador e a segunda seria de que mecanismos o homem usufrui para se estabelecer uma condição de morada e tomar posse de um determinado lugar. Isso nos remete diretamente às ações presentes em *Caixas de Brasília* ou no *Mile long Drawing*. Entretanto, no experimento de Cildo, Brasília e sua condição formal, geográfica e sócio-política está no cerne da ação. Se pensarmos no *Plano Piloto* (1957) de Lúcio Costa que guiou toda a construção da cidade é o próprio gesto de quem toma posse de um lugar. Por meio de dois eixos principais, um linear e monumental, no sentido leste – oeste, e um outro à semelhança das asas de um pássaro que ali repousa, no sentido norte – sul. Tratava-se da estaca zero de construção de uma cidade moderna no centro geográfico do Brasil.

Desse modo, a infância passada na região – lembrando que Brasília foi fundada em 1960 ainda como um gigantesco canteiro de obras – foi marcada pela paisagem e possibilidade espacial expansiva muito particular. Havia uma abertura física à experiência permanente com o lugar, em que moradia, áreas de convivência e espaços verdes se integravam por meio de uma generosa condição de trânsito. E sobreposto ao espaço ocupado e edificado, a imensidão azul do céu típico da região. Era neste cenário que Cildo Meireles passou parte de sua infância e adolescência, ou seja, seus anos de formação. E nela, seja na Escola, na rua ou em casa o artista construiu sua consciência contextual. Esse processo de reconhecimento espacial irá marcar profundamente a

²³ A versão contada em texto é resultado de uma edição do discurso do artista em depoimento concedido ao autor e de um trecho de depoimento extraído do catálogo de exposição “Depoimento de uma geração” (1986).

trajetória do artista. Dentro das condições urbanas ali manifestadas, o artista construiu seu espaço de convívio, quase como parte de uma experiência moderna que havia se tornado realidade, na ocasião, em plena periferia do mundo ocidental. Aliada à isso, um projeto político progressista e liberal que flertava com a social-democracia geria a nova cidade e um novo país urbano e industrial. Era um projeto moderno que se anunciava em sua completude tentando sobrepujar uma gama de contrastes e ambigüidades. E essas ambigüidades operavam fortemente nas referências de menor escala, ou seja, no choque cultural de quem havia abandonado a vida interiorana e rural e se via em um espaço planejado e racionalmente organizado.

Como sabemos, em 1964 veio o golpe militar a situação mudou por inteira. No pólo oposto ao contexto que havia sido instaurado em Brasília, um novo contexto era formado, execrando qualquer dispositivo de democratização do espaço urbano. O projeto político era outro e a cidade era a situação espacial ideal para um estado de exceção. Tendo em vista suas experiências na cidade em tempos distintos, como bem comenta o artista:

Então Brasília sempre teve esse tipo de coisa que me chamava a atenção da inserção de valores de outra ordem em uma cidade racionalizada. Mas aí quando eu voltei em sessenta e nove pra fazer este trabalho das caixas Ficou muito claro isso que eu já tinha experimentado em sessenta e quatro, na W3, ali perto da vinte e um de abril. De repente teve um disparo e você descobre que é complicado você fugir. Porque o espaço foi pensado pra convivência, pra confraternização, não foi pra você ficar levando bala. Então já tinha uma certa idéia sobre Brasília. Cheguei a fazer até um roteiro assim como exercício, que deixei com o Jean Claude. Mas ali em sessenta e nove foi a confirmação de que a tese era certa mesmo. Quer dizer, uma cidade que nasce dentro desta utopia de social democracia, se torna assim ideal pra um regime autoritário, pra um regime de força, porque ela é facilmente controlável²⁴.

Segundo Cildo Meireles, a abertura da cidade, sua condição democrática extremamente louvável foi por um lado sua característica mais fraca, pois ela era fatalmente incapaz de resistir a um regime autoritário. Isso o levou a pensar cidade como *um panóptico*, um modelo de vigilância total aos moldes das penitenciárias de *Jeremy Bentham*, filósofo e jurista britânico que foi um dos pais do *Utilitarismo*. Vejamos, portanto a convergência, para com as conclusões tiradas após a experiência das *Caixas de Brasília*. Acontecia, assim, uma nova tomada de consciência contextual.

Marcados por essa experiência reversa, Cildo Meireles e um grupo de artistas que também vieram desse contexto trouxeram a informação dessas experiências espaciais para suas práticas artísticas, cada um ao seu modo. São eles: Luiz Alphonsus (1948), Guilherme Magalhães Vaz (1948), Alfredo Fontes (1944). Aliados à eles, já no contexto do Rio de Janeiro, havia também a presença da artista Thereza Simões (1941). Se o passado era o lugar de Brasília, o presente no ano de 1969 se fazia na capital carioca, especificamente na situação do Museu de Arte Moderna. Como diria Guilherme Vaz, o pensamento dessa geração foi gestado no Planalto Central e manifestado no litoral, no contexto urbano do Rio de Janeiro.

Aliados a esse grupo, sobre o qual não podemos falar de forma homogênea acerca da maneira desses artistas trabalharem, conviviam um número significativo de outros artistas dos quais

²⁴ Trecho transcrito de depoimento concedido ao autor (2011).

podemos citar: Antonio Manuel (1947), Artur Barrio (1945), Ascânio MMM (1941), Cláudio Paiva (1945), Manuel Messias (1945), Miriam Monteiro, Odila Ferraz (1941), Raymundo Colares (1944 – 1986), Umberto Costa Barros (1948), Vera Roitman (1942) e Wanda Pimentel (1943). Esses artistas conviviam entre si e tinham como epicentro de seus encontros o bar do museu, sempre no período da tarde. O museu naquele momento era o centro catalisador dessa então jovem geração de artistas experimentais, configurando-se como espaço público da arte daquele momento. Obviamente num arco conceitual e formal de abordagem bastante amplo. Nesse sentido, a diversidade ali presente nascia de um respeito à individualidade de cada um e de focos de interesse diversos. Portanto, não se tratava de um grupo em que pese uma pesquisa de aprofundamento formal dos aspectos do neoconcretismo, um aprimoramento da produção pictórica da nova figuração, uma amplitude de uma prática ambiental ou mesmo de uma prática interessada nos conceitualismos. Poderíamos ampliar esse leque de protagonistas ao incluirmos Antonio Dias (1944), Anna Bella Geiger (1933), Carlos Vergara (1941), Carlos Zílio (1944), Ivens Machado (1942), Regina Vater (1943), Sonia Andrade (1935), Waltercio Caldas (1946), Tunga (1952), dentre outros. Todos eles, ora mais próximos, ora mais distantes, ou mesmo com um trabalho que iria florescer de forma mais contundente posteriormente, contribuíram para o amálgama proteiforme da produção artística dos anos 1970, como caracterizaria Walter Zanini²⁵.

Um coisa se fazia como certa: havia um total interesse pela pluralidade da linguagem presente num exercício de natureza experimental. E tal condição era gerida no próprio contexto de reinvenção ou mesmo de embate com a Instituição museu. Posto lado à lado desses artistas, tínhamos a figura do crítico Frederico Morais, que na época era o coordenador de cursos do museu. Ademais, a prática de aproximação total dele “crítico - professor – propositor” gestaria desdobramentos dessa ampla produção artística, estabelecendo um novo patamar da instância crítica, só possível com aquilo que Oiticica denominaria como “o experimental”.

Tendo em vista o termo de maior protagonista na narrativa historiográfica dessa época, a palavra “experimental”, é de sua interpretação ampla que saíram a maioria das iniciativas que tiveram alguma força transformadora no ciclo: invenção, conceito, exposição, fruição, participação, ensino e pesquisa. Além de se fazer público enquanto ação que se encontrava na dianteira da produção artística brasileira e na ativação de seu circuito. Pensando nessa ação ampla em que o museu de arte deve ser constantemente tensionado é que funda dentro das circunstâncias específicas do MAM RJ, a *Unidade Experimental*. Sob incentivo de Frederico Morais, alinhado aos interesses de

²⁵ Apoiando-se no levantamento de Walter Zanini, alguns nomes e grupos merecem ser citados. Primeiramente, o Grupo da Rex Gallery & Sons e os artistas do contexto paulistano vinculados à ele, promovendo o encontro de duas gerações. São eles: Nelson Leirner, Wesley Duke Lee, Geraldo de Barros, José Resende, Carlos Fajardo e Carmela Gross. Ampliando os artistas em convívio temos Marcelo Nitsche, Luiz Paulo Baravelli e Frederico Nasser. Os dois últimos, ao lado de Fajardo e Resende serão responsáveis pelo grupo da *Escola Brasil*. De certo, esse último grupo se aproximaria em termos experimentais das intenções do ciclo de artistas próximos ao Cildo Meireles, no Rio de Janeiro. Vale ainda ampliar a lista e incluir nomes de várias regiões do Brasil. São eles: Amélia Toledo, Júlio Plaza, Léon Ferrari, Donato Ferrari, Regina Silveira, Ana Maria Maiolino, José Roberto Aguilar, Vera Chaves Barcellos, Paulo Bruscky, Daniel Santiago, Jackson Ribeiro, Gabriel Borba Filho, Genilson Soares, Letícia Parente, entre outros.

alguns desses artistas, forma-se o grupo da Unidade²⁶. Além do crítico, são eles: Cildo Meireles, Guilherme Vaz e Luiz Alphonsus. Vinculado informalmente ao setor de cursos e em constante diálogo com as práticas museológicas, especialmente em sua natureza cidadã e pública, o grupo fomentava exercícios de invenção de caráter experimental, que não necessariamente se afirmariam como obra, e o debate entre o artistas; organizavam cursos fora dos padrões convencionais de ensino e desenvolviam pesquisas empíricas quantitativas e qualitativas acerca do uso do museu²⁷. Se de primeiro se tinha uma crítica institucional ligado ao próprio fazer artístico, por trás trazia uma forte ação intelectual com interesse renovador na Instituição. Não se tratava de negar o papel sócio-cultural do museu, mas subverter e transformar sua condição anacrônica frente às mudanças no campo da arte. Havia nesse caso uma nova espacialidade sendo pensada para a arte, fora do quadrilátero expositivo. E essa apreensão espacial se dava com o sujeito ali implicado, sempre como personagem central no trânsito entre o público e o privado, o museu e sua área externa, sua área externa e a cidade²⁸. Nesse sentido, primava-se por uma horizontalidade dos personagens do ciclo instaurado naquele contexto. Em última instância, seria a experiência do entrelaçamento das figuras do artista, do professor, do crítico, do aluno e do público. Esse talvez seria um novo condicionamento político da arte, estabelecendo uma fértil arena de diálogo.

O Salão da Bússola²⁹, o que já foi mencionado algumas vezes, será o lugar de embate entre um modelo anacrônico de exposição e evento e uma nova produção afluyente em cuja origem estava

²⁶ Segundo pesquisa realizada em fontes primárias presentes no centro de documentação do MAM RJ, já naquele ano de 1969 teria suas primeiras experiências como docente. O próprio artista não lembrava ao certo a denominação do curso. Incentivado por Frederico Moraes, o artista atuava como professor em aulas de caráter mais experimental. Como consta em suas fichas de inscrição para o Salão de Bússola, ele atuou no curso AF3 (de exercícios formais). Em total alinhamento com a sua produção, a sala de aula funcionava como um laboratório de novas experiências, uso de materiais e discussão de repertório. Tal ambiente se prolongava para o bar do próprio museu. Uma de suas fichas de inscrição para o Salão ilustram esse trabalho.

²⁷ Em depoimento concedido ao autor, Frederico Moraes, sob sua ótica, descreve a Unidade Experimental. Segundo ele: “na unidade experimental o que a gente queria era explorar esta coisa da multiplicidade dos sentidos. Já tinha isso no Hélio, ele já trabalhou muito essa coisa da plurisensorialidade e a Lygia também um pouco, do olfato, do tato até a sonoridade e coisas desta natureza. Então a gente queria trabalhar estas relações entre os vários sentidos e as obras, isso interessou bastante ao Guilherme, talvez mais do que o Cildo. Por outro lado a gente até atraía alunos nossos pra falar de física e de outros assuntos. Por exemplo, eu me recordo que este assunto da plurisensorialidade já me interessava bastante. Eu fazia uns audiovisuais na época. Eu fiz um sobre o Paul Klee e o Guilherme (a base dele é a música) fez uma música neste audiovisual. E na verdade a música dele é um piano que ele usa, mas ele não usa o teclado, ele usa as cordas que estão lá atrás”.

²⁸ Em função de pesquisa desenvolvida por Frederico Moraes e seus alunos, assim como das abordagens da Unidade Experimental, o crítico expôs ao autor suas conclusões: “a minha teoria era o seguinte: as pessoas não vão aos museus apenas pra ver obra de arte. Talvez fosse o caso de falar, se eu primeiro dividir o espaço do museu em 12 espaços eu teria usos e apropriações diversas. O museu de arte, o projeto do Reidy, é um museu que tem muito o lá de fora. Tem aquele pátio lá fora, o museu é parte do aterro. Portanto, eu sempre brinquei que o aterro é a extensão do museu, não o contrário”.

²⁹ O evento foi promovido pela agência de publicidade *Aroldo Araújo Propaganda Ltda*. Tal agência tinha como marca o desenho de uma bússola, o que acabou entrando como o próprio símbolo e nome do Salão. Todas as especificidades acerca

em outra situação espaço-temporal³⁰. Mas antes disso, vale uma análise quantitativa do evento. Foram 335 inscritos, 890 obras recebidas e 313 obras selecionadas. Esse agigantamento do Salão, que ocorreu entre 5/11/1969 e 5/12/1969 com o lema “a comunicação é o desafio”, deveu-se justamente ao fato de que o leque de experiências produtivas da arte havia gerado uma necessidade crônica de tornar pública toda essa produção. Associado à isso, o próprio interesse da área publicitária em transitar no circuito da arte havia maquiado a estrutura conservadora de um Salão, oferecendo um aspecto contemporâneo e problematizando o fenômeno de expansão da comunicação e seus dispositivos. Ademais, o cerceamento promovido pelo regime, o qual havia fechado a *Pré-Bienal de Paris* (1969), ocorrido alguns meses antes, deixara um número significativo de obras em um limbo. Também contribuiu para essa produção volumosa o próprio boicote à Bienal de São Paulo naquele ano. A estrutura oficial de um Salão seria o prato cheio para que de forma oficial e midiática essa produção chegasse ao público, valendo-se da retórica de Marshall McLuhan de que “o meio é a mensagem”³¹.

Por se tratar de uma mostra competitiva, havia um júri especializado de críticos que se colocava como reflexo daquele momento de suspensão vivenciado pelo contexto da arte contemporânea brasileira. O júri, composto por Renina Katz, Frederico Moraes, Mário Schenberg, Walmir Ayala e José Roberto Teixeira Leite, transparecia por meio de seus personagens, o embate crítico e ideológico da época. Expôs, portanto, na mídia a disputa entre duas posições: o conservadorismo de Walmir Ayala e a sua tradição formalista forjada e a construção de uma “arte afluente” e experimental defendida por Frederico Moraes e endossada pelo físico e crítico de arte Mário Schenberg. Tal enfrentamento poderia ser indiretamente rebatido para a arena política e as polarizações entre direita e esquerda. Reconhece-se assim duas situações espaciais distintas e cujas conseqüências mantinham ou alteravam o espaço e o papel do museu.

Nesse quadro de tensão interna e externa vários artistas participaram dessa exposição. Para citar alguns da extensa lista de selecionados podemos citar: Antônio Henrique Amaral, Artur Barrio, Luiz Alphonsus, Ascânio MMM, Carlos Vergara, Eduardo Cruz, Raymundo Colares, Lothar Charoux, Ângelo de Aquino, Thereza Simões, Wanda Pimentel, Guilherme Vaz, Anna Bella

do Salão foram coletadas em fontes primárias encontradas nos mais diversos arquivos e em entrevista por telefone realizada com o próprio Aroldo Araújo. Também contribuíram os depoimentos de Cildo Meireles e Frederico Moraes ao autor.

³⁰ Duas manifestações artísticas que merecem ser citadas no contexto do Salão da Bússola, ao final dos anos 1960 no Rio: *Domingo das Bandeiras* (1968) e *Apocalipopótese* (1968). Foram eventos que demarcaram claramente a fronteira entre a arte e o espaço urbano. Tais desdobramentos associados à urgência política dessa arte de vanguarda contribuíram para solidificar a proposta da exposição/ evento *Do Corpo à Terra* (1970) (REIS, 2006).

³¹ Como é sabido, naquele momento a reflexão teórica de McLauhan já era amplamente difundida, mesmo aqui no Brasil. Se o debate entorno do pós-modernismo era inexistente, o problema da comunicação e de como ela afeta a existência da própria obra de arte já era uma questão. Curiosamente, alguns artistas brasileiros haviam trabalhado ou trabalhavam em agências publicitárias, dentro de um universo mercadológico inimaginável naquele momento para o circuito da arte. Dentre esses artistas, podemos citar o Rubens Gerchman e o Wesley Duke Lee.

Geiger, Pedro Escosteguy, Sami Mattar, Lótus Lobo, Luciano Gusmão, Dílton Araujo, entre outros³².

Artur Barrio, por exemplo, trouxe talvez a proposta mais radical em termos de atrito entre arte e vida, apresentando uma de suas primeiras versões do que viriam a ser as *Trouxas Ensangüentadas* como parte do trabalho *Situação...ORHHHHHHH...OU...5.000...T.E...em.....N.Y...City.....* (1969). A ação aconteceu na região do Aterro, nas redondezas e jardins do museu. Já Luiz Alphonsus apresentou o trabalho *Túnel: desenho ao longo de dois planos* (1969), o que punha na berlinda as convenções da arte em seu plano bidimensional e pictórico. O artista propunha que dois grupos de pessoas atravessassem ao mesmo tempo um túnel da cidade, um por cima e outro por baixo. Na ocasião, fez registros sonoros e fotográficos do acontecimento, editando o que estaria disponível ao público. Ao mesmo tempo, os dois experimentos artísticos aconteciam fora da área de abrigo do museu. Tratavam-se de duas ações eminentemente ambientais e profundamente implicadas no contexto urbano da cidade do Rio de Janeiro. Se pensássemos tendo por base a crítica contemporânea internacional, essa prática estaria no escopo da discussão de *site-specific*, apresentada de forma sintética pela Miwon Kwon (2002), ao falar de uma questão de base: o problema de uma espacialidade política na arte. Entretanto, existe uma condição que é anterior, e diz respeito ao momento histórico vivenciado naquele plano espaço-temporal em que a própria noção de obra ruía. Morais (1970, p.s/n., grifo nosso) sentenciaria um diagnóstico no calor da hora:

Deixando de existir fisicamente, libertando-se do suporte, da parede, do chão ou do teto, **a arte não é mais do que uma ‘situação’**, puro acontecimento, um processo. O artista não é o que realiza obras, dadas à contemplação, mas o que propõe **situações – que devem ser vividas, experimentadas**. Não importa a obra, mesmo multiplicada, mas a vivência.

Resgatemos, portanto, amplitude conceitual que demos ao termo “situação espacial”. A arte de alçada experimental demonstrava-se empiricamente como a razão de uma nova consciência de lugar e/ou território, tanto na estrutura cognitiva (como, por exemplo, a categorização por suporte) da arte como na materialização do próprio trabalho. Havia ali um espaço posto em aberto, uma passagem para a afirmação e legitimação do novo. O Salão, assim, foi o primeiro estopim dessa mudança na trajetória de Cildo Meireles.

E a tomada de posição do artista é ainda antecipatória de sua participação efetiva nessa exposição. Conceitualmente o trabalho de arte já aparecia especificado nas fichas de inscrição do artista. A que despertou maior curiosidade foi a inscrição na competição das *Caixas de Brasília*. Valendo-se do edital, o artista perspicazmente inscrevera o limite máximo de trabalhos, três em quatro categorias distintas. Isso só foi possível pela brecha no texto do edital, pela consciência de

³² Observando atentamente veremos que em maior ou menor relevância esses nomes comparecem em revisões históricas da crítica brasileira como as realizadas por Glória Ferreira (2006), Paulo Sérgio Duarte (1998; 2009), Ligia Canongia (2005), Paulo Reis (2006) e Cristina Freire (2006). Esse grupo de artistas conceituais, se é que podemos caracterizá-lo enquanto tal, muito se confunde com aqueles que despontaram poucos anos antes no movimento que ficou conhecido como *Nova Figuração*.

uma nova crítica que havia peitado uma disputa político-ideológica e a qualidade afirmativa do artista acerca de sua produção.

Sendo assim, os *Cantos* foram inscritos na categoria “escultura”, os *Volumes Virtuais* na categoria “objeto” e os *Estudos* na categoria “gravura”. E, por fim, o que nos faz retornar ao começo dessa análise digressiva, as Caixas na categoria “etc”. É a constatação irresoluta de um impasse em várias instâncias: no texto do edital; na configuração do júri; nas escolhas artísticas; na disposição espacial dos trabalhos em exposição; no esfacelamento da fronteira entre espaço interno e externo do museu e na recepção pública do evento. Apesar de ter ganhado o grande prêmio pelas formalizações dos *Cantos*, foi na tomada de decisão de sua inscrição no Salão que norteou sua ação mais radical. Ele havia encontrado uma brecha para que suas experiências ganhassem a oficialidade do circuito. Ao mesmo tempo, a multiplicidade de registro de uma experiência entrava no espaço expositivo de forma controlada pelo artista e nunca em sua completude. De certa forma, o objeto de arte que ali se apresentava só teria validade com a presença e a interlocução do indivíduo. Analogamente as imprecisões em torno do Salão podem ser aglutinadas nesse tempo em suspensão e na evocação do intervalo de anos mencionado logo no começo.

—

2.1.2. *Cruzeiro do Sul* (1969-70)

Encontrar um lugar e dele tomar posse, delimitar um território, desobedecer ou subverter códigos ou leis, abrir e tornar visível o que se encontra entre parecem ser exercícios de natureza espacial essenciais na experiência artística de Cildo Meireles. E nessas ações o contexto local (em todo o seu âmbito político-social) foi imprescindível para a formulação da idéia e sua realização em uma situação espaço-temporal. Se os *Estudos* datilografados não necessariamente são instruções que se vinculam a um determinado momento, podendo ser ela uma experiência universal, as *Caixas de Brasília*, representam uma porção dos experimentos da *Arte Física* onde a temporalidade e o lugar não poderiam ser outros. A primeira enquanto sugestão se coloca uma realização imaginária e dela só conseguimos extrair experiências inventadas. É a potência deflagratória que se manifestará no ambiente.

A segunda nos informa um dado circunstancial do qual não podemos nos desvincular. Existe nesse caso uma abertura para o exterior, uma contaminação sobre a qual não se tem controle mas que se quer ver contaminar a experiência. Não significa, entretanto, que tal situação não possa ser repetida mas a completude só seria possível pelo viés da reencenação. Nesse sentido, nos fica a pergunta: como fazer valer num trabalho de arte a possibilidade de conter em si um contexto sócio-político, a mesma potência deflagratória anterior e conseguir gerar por meio de uma construção ambiental própria um lugar e, conseqüentemente, uma experiência espacial em que a potência do trabalho se coloque como comissão de frente?

Enxergamos que tal operação pode ser sintetizada em *Cruzeiro do Sul* (1969 – 70), trabalho central onde se coadunam tais questões. Por sobre elas, o conceito de espaço expositivo torna-se problema central na materialização desse trabalho. Nesse exercício poético, o artista reinsere a obra de arte no espaço institucional, mas concentrando todo o foco sensorial naquela única situação espacial em que o jogo escalar nos coloca em um extremo³³. E, por fim, existem informações contextuais que acrescem valores simbólicos e uma ação de ordem metonímica (em referência a um outro Brasil) que confabulam para uma potência explosiva e agregadora a essa proposição

A trabalho consiste em um cubo de madeira com 9mm de aresta (9 x 9 x 9 mm), formado em sua estrutura por duas seções transversais de mesmo tamanho: uma de pinho e outra de carvalho. Tal cubo diminuto deve ser disposto no chão conforme interesse do artista em uma área mínima de 200 m². Essa conjuntura em si constitui o trabalho em sua totalidade e nele mais nada em volume deve intervir. Apenas o sinal de luz da sala expositiva deve se fazer sentir. A condição de isolamento é imprescindível. De imediato, a disparidade de escala nos põe em alerta e nos faz sutilmente reajustar nossa forma de orientação no espaço, ao mesmo tempo em que nossos parâmetros de medida. Mas o que subjaz à materialidade dessa diminuta peça nesse território de contenção?

Na cultura tupi as duas espécies de árvores ali presente representavam entidades míticas de uma cosmogonia outra, distinta da crença ocidental. A fricção dessas duas madeiras gera o aparecimento do fogo, o que se coloca na cultura indígena como algo da ordem do sagrado ao invocar ali o que se tem como divino. No processo civilizatório, os jesuítas simplificaram a leitura por sincretismo e cometeram um equívoco. Essas duas divindades foram convertidas em apenas uma única, Tupã, o rei do trovão. O que na realidade deturpava a complexidade da crença indígena. Isso nos coloca em um outro patamar de significação para o trabalho e nos põe a rever a perversidade do processo civilizatório trazendo à margem e evidência uma outra cultura, enclausurada e retida. Assim, a escolha dos materiais é ponto fundamental no processo de significação do *Cruzeiro do Sul*³⁴. Nesse sentido, é preciso ir além, pois a história de vida do artista é de contato real com o tensionamento de forças entre duas culturas diametralmente opostas, tanto em termos espaciais como temporais. A família de Cildo Meireles tem uma intensa história de vida política indigenista. Filho e sobrinho de indigenistas que batalharam pela causa indígena atuando em órgãos públicos, as transferências frequentes de seu pai foram o principal motivo que o levou a viver em locais diversos do país nos seus anos de formação³⁵. Falaremos um pouco mais adiante.

³³ Por um significado de escala: “scale is space relative to ourselves as humans, suspended somewhere between the unimaginably vast and the unimaginably tiny” (BRETT; TODOLÍ, 2008, p. 12).

³⁴ Com conhecimento de causa, o artista ainda coloca: “essa cosmogonia é recorrente em quase todas as civilizações da América do Sul – nós somos filhos do fogo, do sol. Os jesuítas quase que passaram por cima da delicadeza do procedimento, da idéia de que cada vez que você estivesse produzindo fogo, estaria reificando essa divindade” (Meireles, 2001, p. 34).

³⁵ É importante constar que Cildo Meireles é filho do indigenista Francisco Meirelles e sobrinho de Cildo Meirelles, o irmão mais velho de seu pai que era sertanista. Entre os seus irmãos e primos, Apoena Meirelles foi o que mais abraçou a questão,

Se formalmente o trabalho parece se alinhar ao discurso minimalista em que pese a ocupação do espaço tridimensional com a clareza dos materiais e cores usados sem o mascaramento ilusionista anterior (Judd, 2005, p. 184), ao contrário do que possa parecer, a especificidade da ação empreendida em *Cruzeiro do Sul* pouco tem haver com a dinâmica sentenciada por Donald Judd em *Objetos Específicos* (1965) ao conter a idéia de ocupação do espaço real por um objeto tridimensional, desnudo de qualquer significado outro que não seja de natureza física e sensorial. A crítica presumida no próprio trabalho é algo que se coloca distante da especificidade da prática minimalista. Se existe uma proximidade, ela é de ordem compositiva no espaço expositivo e presume a vivacidade do espectador, ou como diria Hélio Oiticica, do participante. A configuração de um lugar parece ser parte tocante da arte formulada nos anos 1960, mas a contaminação por outros interesses e por outras esferas de significação são resultados de um processo de tomada de consciência do artista em função do contexto em que ele se coloca. E nisso, a prática artística ambientada pelo Cildo Meireles nos oferece uma amplitude significativa, um hipertexto bifurcado. Espaço, contexto e valores simbólicos confabulam na significação do trabalho:

Menos que subsumir o diminuto cubo, portanto, o relativamente imenso espaço vazio que o circunda indica a extensão da força simbólica que a partilha imaterial de uma crença potencialmente embute. E o fato de as civilizações ameríndias terem sido dizimadas por colonizadores europeus na América do Sul só atesta a potência crítica que esse vão quase deserto pode assumir (Anjos, 2006, p. 16).

E “esse vão quase deserto” nos faz pensar na existência de um outro lugar, invisível nas convenções territoriais, mas que possuem um universo próprio imenso e distante física e culturalmente do pensamento ocidental e de sua estrutura sócio-política. O próprio artista falará ironicamente de um minimalismo humilde ou modesto, mas que em sua significação guarda uma natureza barroca, na qual se encontra carregado de histórias, mitologias e símbolos (Meireles, 2008, p. 58). Mesmo em território brasileiro, esse outro lugar não é reconhecido pelas estruturas oficiais em seus condicionamentos geopolíticos. E o artista, nesse sentido, nos constrói a fábula do *Cruzeiro do Sul*, o texto sobre o qual falamos anteriormente. Vale dizer que texto e obra são duas produções distintas e independentes mas que possuem a condição louvável de demarcar esse outro território, assumindo uma consciência crítica com relação à história. É, na verdade, a evocação da própria noção de gueto que se manifesta de forma análoga na condição explosiva

sendo inclusive presidente da FUNAI. De modo trágico, ele foi assassinado em 2004 após comandar as investigações sobre a chacina de 29 garimpeiros na Reserva Roosevelt, lugar de ocupação indígena. Na época coordenava também um trabalho do governo federal que estudava a regulamentação de mineração em terra indígena. Embora não tenha atuado diretamente nos bastidores da política e nos órgãos competentes, Cildo é um dos poucos artistas brasileiros a explorar a linguagem contemporânea elucidando questões relacionadas a causa indígena e da própria história social do Brasil. Para ele, um dos problemas centrais estaria na definição de *Gueto*, situação segregatória que está na base da nossa estrutura social. Esse elemento, assim como os demais elementos que dizem respeito à cultura indígena é explorado constantemente em seu trabalho. Fazendo um percurso superficial sobre sua trajetória poderíamos mencionar: *Cruzeiro do Sul* (1969), *Blindhotland/ Gueto* (1975), *Através* (1983), e *Cinza* (1984 – 1986), *Missão/ Missões* (1987) e *Olvido* (1987). Importante observar que todas essas informações foram fornecidas em depoimento do artista ao autor.

apresentado na peça em questão. Enfim, pode ser visto como uma ameaça possível em que sua dimensão real é consideravelmente maior do que a do cubo. Até porque temos nele a sugestão do fogo³⁶.

Se pensarmos em termos de espaço, tanto em suas formas abstratas quanto em suas várias maneiras experienciadas, o fator escala parece ser questão preponderante. E é dele que de forma aguda o artista extrai parâmetros para avaliar as mais diversas questões, ou em última instância problematizar ele próprio. Escala e território são dois conceitos claramente implicados nesse trabalho. No primeiro caso, ela se manifesta de duas maneiras: na forma de condensação do diminuto cubo de madeira e na forma de expansão na sala que abriga a peça. O olhar é assim pego de sobressalto. O gigantismo da sala nos apresenta o problema de escala ambiental, ela como operação de ordem espacial. O cubo contraposto é o foco posterior desse mesmo olhar, construindo em seu interior um abrigo imenso e imaginativo. De um movimento em que o corpo do indivíduo que se contamina pela polarização entre o diminuto e o ambiente que quase foge de nossa escala, estabelecemos ali a construção de uma imensidão íntima, pautada pelos indícios de uma fábula ou de uma situação real imaginada. Como descreve Bachelard (2008, p. 190):

Noutras palavras, como o imenso não é um objeto, uma fenomenologia do imenso nos remeteria sem rodeios à nossa consciência imaginante. Na análise das imagens da imensidão construiríamos em nós o ser puro da imaginação pura. Ficaria então claro que as obras de arte são os subprodutos desse existencialismo de ser imaginante. Nesse caminho do devaneio de imensidão, o verdadeiro produto é a consciência dessa ampliação. Sentimo-nos promovidos à dignidade do ser que admira.

Reside naquele cubo “minimalista humilde” o lugar para a nossa construção de uma consciência de ampliação, cuja escala só pode ser representada simbolicamente. Na perspectiva de sua “superfície material” foi possível enxergar nada além de uma aproximação formal com o minimalismo. Entretanto, para além de uma relação que encontra no lado ordinário dos materiais e na imersão da arte na vida cotidiana comum uma aproximação com a *Arte Povera* européia, Cildo Meireles estabelece estreitas relações poéticas com algumas produções de artistas que estão na base de investigação dessa corrente. Como é recorrentemente ilustrado pela crítica especializada, a obra do artista é posta em diálogo com o legado de Piero Manzoni (1933 – 1963). Desse modo, *Cruzeiro do Sul* é freqüentemente comparado à escultura *Socle du monde* (1961), de Manzoni. Tanto em uma como a outra, mesmo em suas diferenças de tamanho e escala, guardam em si potencialmente uma massa de energia absurda. Existe nos dois casos um poder de catalisação e condensação. *Base do mundo* consiste num bloco de ferro com 82 x 100 x 100 cm, no qual se encontra gravado o nome do trabalho de cabeça para baixo. Tal inversão o coloca em uma outra condição de referência espacial que não se alinha mais com a superfície da terra. De uma forma ou de outra, os dois trabalhos reconfiguram nossos códigos de orientação.

³⁶ De forma complementar, como escreveu Herkenhoff (1999, p. 41): “o fogo não está aqui por representação (como na linhagem que vai de Blake a Kiefer), nem por ação real (como em Kaprow ou Kounellis), mas com a hipótese virtual em que a densidade simbólica de um objeto minúsculo estaria na capacidade produzir o fogo e no significado mítico que lhe é atribuído por uma sociedade”.

No reverso dessa apropriação espacial, encontra-se um ponto de convergência com o trabalho *Desert Cross* (1969), de Walter de Maria. Aqui agora a escala ambiental é outra e sua observação só é inteligível em um outro plano do olhar e numa apreensão que deve se dar pelo percurso do sujeito que ali se encontra. O artista, por meio de cal, desenhou duas linhas no deserto de 8 m de espessura cada, no lugar do El Mirage Dry Lake situado em Nevada (EUA). Essas duas linhas se cruzam perpendicularmente formando uma cruz, na qual a linha menor tem 150 m e a maior 300 m, aproximadamente. Esse gesto que tem sua origem no desenho conquista e demarca um território, um ponto de partida ou de chegada. O ato de tomar posse de um lugar está na origem da idéia de um território. Tal exercício poético aproxima-se da atitude de Cildo ao realizar as *Caixas de Brasília* e, de certo modo, na constituição espacial do *Cruzeiro do Sul*.

De forma quase mística e em nome do desconhecido De Maria torna visível uma área inóspita do interior norte-americano introduzindo um elemento estranho à natureza mas que é um símbolo universal. E ele define ali, no ponto de cruzamento, um lugar. Essa mesma idéia de sugestão de lugar é demarcado pelo cubo de madeira colocado no “deserto” de uma sala expositiva de grandes proporções. E nesse sentido, o desconhecido universo cultural indígena é tornado visível. Grosso modo, a cruz está para a vastidão, assim como o cubo está para a vastidão do espaço expositivo. Nessas relações de escalas distintas postas em evidência, a territorialidade é subvertida e nos colocam frontalmente os processos de conquista espacial nesses países. Curiosamente, a conquista do oeste americano sacrificou o lugar geográfico do índio de forma perversa, numa corrida pelo capital em proporções extremamente largas. Gerou, portanto, uma polarização muito forte em centros urbanos. Nesse sentido, é notória a disparidade em termos de densidade, da ocupação dos centros urbanos e do vazio do deserto³⁷. Acerca dessa disparidade, também pode se dizer de uma larga diferença entre o que se condensa no cubo de Cildo e o que é proporcionado enquanto vazio que o cerca.

Poderíamos ir além, se pensarmos que o gesto projetual de Lúcio Costa é formalmente parecido com o que Walter de Maria propõe. Entretanto, no caso da “Land Art” existe um claro interesse em por em atrito a ordem natural e o elemento desenhado. A marcação do plano piloto está ali justamente para defender e impulsionar o crescimento urbano, evocando sua condição monumental. O exercício experimental no deserto em nada tem haver com a vontade positiva de se edificar um novo espaço urbano. É na verdade um sinal de alerta para que a experiência de aproximação entre arte e vida aconteça de forma plena. O deslocamento da arte para o deserto diz respeito também a curiosidade despertada pelo desconhecido em oposição ao espaço contaminado da cidade. Como diria Bollnow (2011, p. 108), é a busca permanente empreendida pela figura do errante ou daquele que viaja, para qual o destino final ou seu resultado não interessa. Já no caso de Cildo Meireles essa prerrogativa não é válida conquanto o artista tem o interesse de tornar evidente o que aparentemente é desconhecido. Acredita-se que aquela

³⁷ Outro trabalho notório de Walter de Maria que faz par com o *Desert Cross* é o *Las Vegas Piece* (1969). O artista, nessa intervenção na paisagem, constrói um quadrilátero demarcando uma área extensa que deve ser percebida por meio da experiência pessoal do indivíduo. As próprias linhas desenhadas naquela terra plana contrastam com os veios naturais do espaço escolhido.

diminuta peça revela o negativo da condição positiva do monumento. Poderia estar aqui exemplificado o antimonumento.

Outro aspecto não menos importante nesses dois trabalhos é a presença de um sinal que nos indica um ponto focal. É por ele que nos movimentamos e nos colocamos em torno. Tanto em uma situação como em outra, é o nosso corpo que se coloca em relação, pois somos nós que determinamos o valor de escala. No Deserto, por exemplo, a percepção inteira da cruz demarcada só acontece quando vista de topo em sobrevôo. O olhar então acontece também de fora para dentro.

Em *Cruzeiro do Sul* esse olhar pode ser sugerido em um caminho inverso. No caso, existe uma motivação que é de ordem literal, uma apropriação metonímica do termo *Cruzeiro do Sul*. Na astronomia tal nome se refere a uma constelação que demarca o céu do hemisfério sul (Pólo Sul Celeste), especialmente do território latino-americano e, em particular, no interior do Brasil; em seu centro simbólico e geográfico. Tal associação conduz o nosso olhar para fora, na busca de uma referência de orientação. Ao mesmo tempo, o espaço de contenção ali encerrado parece quer crescer. É justamente a sugestão de movimento de dentro para fora. O próprio senso de orientação é indicado por um elemento que é ao olho nu invisível no hemisfério norte, sendo secundário naquela cultura ocidental. Logo, Cildo coloca em primeiro plano uma alteração de nossos referenciais, o que comunga com a própria cultura indígena. Como escreveu em texto, é a selva desconhecida que comparece como território de referência. E pra quem ali se encontra, é a constelação invisível ao norte que conduz e orienta. Mais uma vez, é palavra favorita do artista – *lejos* – que se coloca de forma pertinente, reverberando a idéia de uma consciência contextual em que “o lá é uma constatação do ser”.

Essa perspectiva de reorientação dos códigos geográficos assumiu preponderância na produção dos artistas dessa geração, sendo essa uma reivindicação de que está à margem. Alterar essa margem, desvirtuar um olhar viciado acerca de uma percepção do espaço global que impera, trazer as convenções físicas e geográficas para o plano político – ideológico parecem ser das ações mais desafiadoras dessa geração. Em âmbito geral, trata-se de uma vontade de natureza política de reorientação espacial do mundo, tanto na investigação das certezas da ciência como dos aspectos sócio-econômicos, esses dois grandes fatores que interferem na experiência concreta do espaço. Aqui, por exemplo, poderíamos nos referir ao trabalho *Oriente/ Ocidente* (1972) de Antônio Dias. Numa ilustração aparentemente singela, o artista nos mostra de maneira incisiva o tensionamento das relações de poder entre o que se convencionou chamar como leste e o que ficou como oeste. Por meio de um quadrado em papelão preso à parede, o artista dispõe dois pregos na parte superior por sobre os quais passam uma corda. Nas duas pontas dessa corda estão amarrados dois anéis de papel vegetal nos quais estão escritos os termos oeste e leste. Cria-se um delicado dispositivo mecânico em que as forças de tensão operam. Nota-se também, além da sugestão de movimento, uma diferença de tamanho entre os anéis que representam os dois pólos. O oeste possui propositadamente um tamanho mais generoso. Ademais, tal polarização pode ser ilustrativa de uma situação brasileira como de uma situação mundial.

Retornemos brevemente ao *Cruzeiro do Sul*. Duas questões merecem ainda atenção especial: a situação do espaço expositivo e a forma de apreensão imagética do trabalho. Como colocamos de

início, nesse trabalho demarca uma vontade contumaz do artista de subverter o espaço expositivo enquanto dispositivo que se encontra ali para receber um trabalho. Ao contrário dessa função contentora, o trabalho se apropria daquele espaço mesmo com a razão escalar deturpada de forma tão evidente. Forma-se uma situação espacial estruturada que alcança a plenitude com a participação do sujeito que contempla e participa. Existe também um a priori do qual o artista toma partido: ter no trabalho uma natureza geradora de desconforto espacial. Esse desconforto ou perda de orientação é premissa na construção sedutora de seus trabalhos. Podíamos até falar de uma razão histórica dentro do campo da arte que diz respeito a própria categoria instalação. Sem entrarmos numa abordagem epistemológica das instalações, são delas que o artista se apropria para de lá extrair o ciclo de palavras que sugerimos no primeiro capítulo. Entre a razão e o caos é o lugar onde se deflagram as ações espaciais. Caminhamos paulatinamente para o espaço da sedução.

Por fim, se o registro imagético antes nos parecia imprescindível, aqui ele é anulado. O artista nos cria um impasse em que a memória do trabalho não cabe num descritivo em que texto e imagem se complementam. Existe aqui um aspecto sensitivo, sinestésico e cinestésico, que não pode ser capturado pelo registro. Tal registro cabe apenas e unicamente na experiência individual e na condição retentora da memória. *Cruzeiro do Sul* é abertura que aqui se faz para um dos caminhos que se bifurcam ao longo dessa narrativa maior.

* * *

Se há uma relação notável com a série *Arte Física*, até mesmo por suas realizações se situarem no mesmo tempo, *Cruzeiro do Sul* nos abre uma ampla narrativa dentro da trajetória do artista. Se por um lado o problema do espaço conduz a formulação de espaços de sedução, esse mesmo percurso promove uma depuração e ampliação de uma matriz poética em que conceito e lugar resignificam o que insistimos como uma consciência contextual. Dessa maneira, munido de um repertório que toma emprestado as postulações de várias áreas do conhecimento confrontadas com a experiência de vida do artista, é possível estabelecer uma rede geneológica e cíclica entre alguns trabalhos significativos:

Série *Arte Física* (1968 -) – *Cruzeiro do Sul* (1969) – *Tiradentes: totem-monumento ao preso político* (1970) – *Sal sem Carne* (1975) – *Conjunto Eureka/ Blindhotland* (1970 - 1975) – *Olvido* (1987 - 1989) – *Missão/ Missões: como construir catedrais* (1987) – *Abajur* (2010) – *Rio Oir* (2011) – outros.

Tais aproximações já nos mostram algumas costuras que interceptam e constituem a *malha* estrutural da pesquisa, mencionada anteriormente.

—

2.2. A *idéia* enquanto arte e a desconstrução do modo e do meio

Para chegar no equilíbrio entre razão e caos, constituindo um espaço factível para prática artística, foi preciso com que Cildo Meireles estabelecesse uma hipótese operacional para sua pesquisa. Se havia um limite acessado pela ações ambientais de uma arte em evidência e em choque com as circunstâncias de um contexto que descrevemos anteriormente, existia também, concomitantemente, a busca por processos de *inserção* estratégica da arte nos aparatos sociais. Seria a capacidade de penetração camuflada, por vezes de forma hermética e codificada, de intenções intelectuais e ideológicas no plano da vida cotidiana, num espaço entre, que também se reverbera de forma física, no contato concreto e vivencial. Se anteriormente falamos de um contexto em suspensão, poderíamos desdobrá-lo enquanto espaço em que as alternativas se constroem e são dali disseminadas.

Portanto, é em um contexto “nebuloso” ou de “borração” (dois termos empregados anteriormente), que a arte enquanto *idéia* era formulada e vice-versa. O centro do que se instaura como arte é a construção de um *idéia*, obviamente que dentro de uma *consciência contextual* precisa, divergente dos primeiros ciclos ensimesmados da *Arte Conceitual*. A arte neste caso entra em um movimento ambíguo, de caráter processual e sem uma temporalidade precisa. Seria assim obra de arte? Uma crítica ao estatuto da arte? Uma manifestação política? Ou uma ação frontal de guerrilha?³⁸

Seria em perspectiva um pouco de tudo, mas nada em completude. Seria a arte pensada enquanto uma rede plural de intenções posta em *circuito*. Isso obrigatoriamente sugere movimento, o que desconstrói o valor objetual da arte. Se o âmago é a *idéia*, a materialidade é uma consequência de uma resposta ao espaço real. Trata-se de uma produção que tende ao processo que ficou conhecido como *desmaterialização* e cujo berço intelectual estava também nas origens de uma arte conceitual. Essa última foi constituída por uma herança que vinha de *Marcel Duchamp*, do Grupo *Fluxus* e dos processos de negação das categorias e suportes da arte moderna e sua formalidade. Não falemos de um movimento estanque “parado no tempo” ou em uma completude de um ciclo. Como mesmo constatou Lippard (1997, p. 263) no posfácio de seu livro *Six years: the desmaterialization of the art object*, escrito ainda em 1973, há uma contribuição premente dessa arte que ampliou as possibilidades de comunicação e documentação, criando novas redes de informação e estabelecendo novos critérios de natureza crítica. Sem nos esquecer das devidas diferenças de contexto, Freire (2006, p. 74) descreve de forma direta e irrestrita, o papel dessa arte:

³⁸ A conjunção entre esses termos comparece de certo modo em texto de Moacir dos Anjos, quando da desconstrução teórica do trabalho Elemento desaparecendo/ elemento desaparecido (2002), apresentado na ocasião da Documenta 11 (Anjos, 2010, p. 64). Enxergamos uma raiz conceitual comum a esse trabalho ainda em 1970, quando foram pensadas as *Inserções em Circuitos Ideológicos*.

A Arte Conceitual é um importante ponto de inflexão, uma alteração radical, profunda e rica em consequências no que diz respeito à definição de artista, dos modos de produção, recepção e circulação da arte. Isto é, com o esgotamento da crítica formalista, a Arte Conceitual é capaz de articular uma revisão da narrativa dominante da história da arte e de suas práticas institucionais.

Se se trata de uma inflexão, ela operará exatamente nesse espaço de suspensão, mesmo não tendo ela após mais de 40 anos estabelecido uma ruptura efetiva com o modelo moderno. Entretanto, foi no início dos anos 1970 que se deu a conformação de uma nova plataforma artística, ao menos alternativa à instituição arte que vigorava até então. Existe assim um espaço de presença da arte que é posto e sobre o qual o artista procura interferir, evidenciar, revelar ou constituir. Vejamos mais uma passagem de Sol LeWitt (FERREIRA, COTRIM, 2006, p.180) acerca de sua percepção sobre o espaço:

O espaço pode ser pensado como uma área cúbica ocupada por um volume tridimensional. Qualquer volume ocuparia espaço. Ele é ar e não pode ser visto. É o intervalo entre as coisas que pode ser medido. Os intervalos e as medidas podem ser importantes para um trabalho de arte. Se determinadas distâncias forem importantes, elas se tornarão evidentes na peça. Se o espaço for relativamente sem importância, pode ser regularizado e sem importância (as coisas posicionadas a distâncias iguais), para mitigar qualquer interesse pelo intervalo. O espaço regular também pode se tornar um elemento métrico temporal, um tipo de batida ou pulso regular. Quando o intervalo se mantém regular, qualquer coisa que seja irregular ganha mais importância.

A definição espacial por ele levantada parece limitar a experiência do trabalho mas nos oferece uma brecha interpretativa nos pode ser colocado: a condição intervalar sobre a qual a arte pode se ocupar em uma dada situação de tempo. Outro aspecto interessante diz respeito ao que comparece como irregular dentro de uma estrutura regular já formulada. Está nesse ponto o alvo para o qual Cildo Meireles apontará. E tal alvo é resultado de uma postura antecipatória da arte, um raciocínio construído na base de uma ideia que se coloca de antemão. Como já foi dito, existe uma diferença de contexto bem evidente na América Latina e no Brasil para o que aconteceu no eixo Europa – EUA. Se quisermos também é razoável apresentar essas diferenças no campo da própria historiografia da arte em que pesa um acento político inevitável no primeiro contexto e onde o conceitualismo nasce de circunstâncias adversas nessas localidades, para além de uma ruptura formal. A desmaterialização se deu por razões ideológicas, práticas e econômicas. Como enfatiza o artista e crítico Luis Camnitzer (2007, p. 29):

In the Latin American context, dematerialization was not a consequence of formalist speculation. Instead, it became an expedient vehicle for political expression, useful because of its efficiency, accessibility, and low cost.

Além do problema da desmaterialização o crítico também nos põe a questão do manifesto:

Many Latin American artists concerned with finding formal equivalents to their political visions without falling into illustration also used this device, often to separate themselves from imported visions or to add political views that could not be expressed (2007, p. 30).

Ao pensarmos na produção artística brasileira, necessariamente a de Cildo Meireles, a questão da desmaterialização pode ser considerada uma análise combinatória de uma especulação formal,

colocando o sujeito no centro da experiência espaço-temporal, como um veículo fundamental de posicionamento político, ou mesmo como atestado da indissociação entre arte e política. O próprio artista também tomaria partido do manifesto, deslocando-o de seu sentido inicial. Em *Cruzeiro do Sul*, o manifesto assume a condição de fábula para tornar visível uma realidade escamoteada. Já em *Inserções em Circuitos Ideológicos*, o texto se coloca no centro de uma triangulação entre uma análise crítica do estado da arte oferecendo uma tomada de posição do artista, a formulação de uma alternativa ao trabalho de arte em que a idéia está no seu centro e, por fim, a definição de instruções. E é por conta dessa amplitude de deflagração de seu trabalho que a própria crítica internacional o reconhece como ponto de referência na experiência de uma nova linguagem conceitual para a arte contemporânea enunciada na *Arte Física* e nas *Inserções em Circuitos Ideológicos* (Stiles, 2012, p. 1034). É sobre esse novo lugar para arte que falaremos a seguir, trazendo inclusive conseqüências na forma de sua abordagem do conceito e do espaço da experiência.

Mas antes, vale relembrar o momento histórico vivenciado e trazer à tona a manifestação artística *Do Corpo à Terra* (1970). Dessa “exposição – manifesto” é possível extrair o ponto limítrofe ao qual chegou a arte de guerrilha, experimental e indissociável da vida. Havia se chegado a um limite de imprecisão e incerteza, posto pelo amplo arco gestual dos artistas que participaram. Foi nesse momento que essa produção tornara-se tornado pública e, portanto, se fazendo notar no âmbito dos meios de comunicação e pelos poderes da ordem. Segundo Reis (2006, p. 64), seria essa a exposição a representação do “momento mais efetivo de afirmação e, paradoxalmente, anúncio do fim de um projeto de vanguarda nacional”. Tal sentido de vanguarda ancorada em um propósito combativo da arte e sem a consciência de suas intenções finais.

Com direção artística de Frederico Moraes, a manifestação do *Do corpo à Terra* aconteceu em Belo Horizonte no Palácio das Artes e no Parque Municipal da cidade, entre 17 e 21 de abril de 1970, caracterizando-se pelas ações abertas e processuais empreendidas pelos artistas convidados. No entanto, apesar desse evento ter ganho respaldo na história da arte brasileira sua concepção e realização eram indissociáveis da exposição *Objeto e Participação*, que aconteceu no Palácio. Havia nesse conjunto expositivo um rico mapeamento das ações derivadas dos experimentalismos desde 1965. Do anulamento do valor objetual da arte à imersão total e camuflada na vida urbana, a condição efêmera dos trabalhos de arte esgotavam as possibilidades de ação naquele momento, encontrando inclusive um limite ético. Vale ressaltar que essas manifestações foram promovidas pela Hidrominas, empresa de turismo do Estado de Minas Gerais. Ironicamente, em meio à censura, todos os artistas receberam convite oficial para participar da exposição, autorizando a realização livre de seus trabalhos. Conseqüentemente, era dado o sinal para um descontrole saudável³⁹.

³⁹ O organizador Frederico Moraes lançou também na abertura do evento o Manifesto *Do Corpo à Terra*, distribuído em cópias mimeografadas e publicado em jornal local. Tal texto tinha um viés literário, de tom lírico, à maneira de uma proposição artístico-textual. Revisitava idéias de outros críticos e artistas. Havia um lado de contraposição à proposta inicial de constituição de uma vanguarda, no qual ele próprio havia participado manifestando-se por meio do texto *Declaração de Princípios Básicos da Vanguarda*. A ação múltipla do crítico e diretor artístico também parecia ter chegado

Entre as ações empreendidas na ocasião, Artur Barrio talvez tenha concebido a mais perturbadora proposta ao intervir de forma drástica na lógica perversa do cotidiano da cidade, conduzindo um conjunto de ações denominado de Situação T /T, 1 – 1a, 2a e 3a partes. Dessas partes, a ação deflagrada que causou maior impacto foi o depósito de 14 Trouxas Ensangüentadas nas imediações do Ribeirão Arrudas. Se Barrio estendida no tempo a realização de seu trabalho, camuflando seus propósitos em meio ao atrito e violência do cotidiano de Belo Horizonte, Cildo Meireles realizaria um único e drástico gesto artístico denominado *Tiradentes: totem-monumento ao preso político*, que ocorreu justamente no dia 21 de abril de 1970, na área externa do Palácio das Artes. Na ocasião, dez galinhas vivas foram amarradas a um poste (estaca de madeira) de 2,5m de altura. Sobre elas derramou-se gasolina e ateou-se fogo. Em última instância, relatava metaforicamente a situação violenta de repressão vivenciada no País. Tal situação era representada por meio de uma estética da violência, excluindo-se da arte um julgamento moral anterior para revelar de forma aguda a figura do oprimido e marginalizado. Por outro lado, era chegada uma situação de impasse.

Eram dadas as circunstâncias para que o artista, em um percurso inverso, estabelecesse uma tal hipótese operacional distinta para sua pesquisa. Mas como o artista viria a operar tal razão se havíamos chegado a uma situação limite? A resposta estava na definição de uma contra-informação, um elemento irregular e estranho, capaz de subverter a regularidade espacial mencionada anteriormente. Tal realização seria possível em um processo de desconstrução da arte sobre a qual o próprio artista havia colocado como operação vital da arte: sua síntese em uma equação em que modo e meio estariam na raiz de sua idéia. Ou seja, a forma factível de que todo trabalho de arte dependeria de uma fórmula em que a escolha de um modo e de um meio definiria incondicionalmente qualquer prática artística em uma situação espaço-temporal específica. Mantinha-se constante uma idéia e a instrumentalizava pela definição dos dois parâmetros mencionados. Aos modos de uma normativa de pretensões universais, o artista encerrava nessa equação a operação básica de uma arte fundada na experiência. Estava lançado o princípio fundador das suas *Inserções* e, por conseguinte, o anulamento simbólico de uma distinção para a arte⁴⁰.

—

a um limite no qual já não havia mais distinção em relação aos artistas. Inclusive ele propôs o seu *Quinze lições sobre arte e história da arte – apropriações: homenagens e equações*. Por meio desse trabalho audiovisual o artista propôs um diálogo crítico com a cidade e contexto dessa grande exposição ou evento de arte ao ar livre. Seguiu na prerrogativa de uma produção artística que promovesse a vivência do espectador em total interferência na cidade.

⁴⁰ Em depoimento ao autor, Cildo Meireles revelaria: “depois das *Inserções*, o chamado mundo das artes me desencantou um pouco, no sentido que, a partir dali, você sempre ficaria, você teria sempre condição de reduzir. Não importa que produção, sempre pede ao meio e ao modo, no circuito e na inserção. Não importa que objeto você produzisse, caia neste esquema clássico”.

2.2.1. *Inserções em Circuitos Ideológicos (1970 -)*

Um caminho agora estava aberto. E Cildo Meireles constituiria seu trabalho de maior alcance no circuito das artes. Como vimos anteriormente havia um ambiente favorável para a formulação de um trabalho como as *Inserções*, extremamente elástico em termos de espaço e tempo. Essa condição de espalhamento se daria no âmbito de uma oposição entre uma idéia redutora e equacionada (modo e meio) e uma força positiva e deflagradora de uma ação aberta e incontrolável. Portanto, atento ao seu ambiente e consciente daquela realidade brasileira ele propõe o projeto *Inserções em Circuitos Ideológicos* (1970 -), paradigmática enquanto proposição, tanto para a sua trajetória como para o sistema político e o circuito das artes.

Ao pensarmos em termos de projeto é importante que se diga que o centro do trabalho encontra-se em seu enunciado e não em suas aplicabilidades e desdobramentos materiais. Nesse sentido, podemos caracterizar o trabalho em três momentos: um texto analítico e argumentativo, os enunciados ou instruções e as ações propriamente ditas, abertas à qualquer um. Nesse ciclo posto em aberto, o artista anulava dois parâmetros da arte até então vigentes: a autoria e a questão material. Isso também tornava estrategicamente a prática artística invisível aos olhos de uma censura, resguardando assim o anonimato do artista e daqueles que eventualmente levariam adiante as instruções. Formulava-se a idéia de espaço como uma rede de circulação (Brett; Todolí, 2008, p. 13), a qual está sempre em movimento pondo objetos e informações em circuito. Se antes, o espaço físico de ação era ao menos sugerido, agora o espaço é virtual, levando adiante semelhante a mesma sugestão imaginativa que incidia, por exemplo, nos *Espaços Virtuais: Cantos*. Nessa pluralidade espacial que se verifica, a primeira situação apontada por ele foi de razão literária, concentrando alguns valores de um manifesto.

Foi em abril de 1970 que Cildo Meireles apresentou sua versão primeira para o texto *Inserções em Circuitos Ideológicos*. Na ocasião de um seminário intitulado *Perspectivas para uma Arte Brasileira*, do qual participaram vários críticos e artistas pertencentes ao mesmo cenário atuante do artista em questão⁴¹. Para uma descrição crítica do trabalho, vale retomar as palavras iniciais do seu texto:

⁴¹ Escrito em 25 abril de 1970 e apresentado no debate “Perspectivas para uma arte brasileira”, em abr./ mai., do qual, segundo FERREIRA; COTRIM (2006), participaram Mário Pedrosa, Frederico Moraes, Jorge Romero Brest, Carlos Vergara e Raymundo Colares. Foi reeditado e publicado pela primeira vez na revista *Malasartes*, N° 1, set/ Nov 1975. Na versão publicada o artista instruiria o público já fazendo os indicativos do *Projeto Coca-Cola*. É importante informar que existem outras versões complementares nas quais o artista apresenta e desconstrói todos os conceitos embutidos na proposta artística. Vale colocar que foi realizado ao longo da pesquisa um estudo comparativo entre às várias versões, ficando por razões científicas e documentais a versão primária (cujo documento foi registrado nos arquivos do CEDOC – FUNARTE), a versão publicada na *Malasartes* e a versão revista por Glória Ferreira e Cecília Cotrim. Nesta última, as autoras colocam os dois em questão, Coca – Cola e Cédula, de forma sintética. Se pensarmos nos textos originais, todos os acréscimos foram feitos entre 1970 e 1975 (Meireles, 1999). Por questões didáticas e por uma padronização deste trabalho mantivemos o recorte temporal em aberto, pois o trabalho em sua completude não se encontra estancado no tempo. Recentemente, o próprio artista faria uma nova versão para o *Projeto Cédula*, na qual estampava por meio de carimbo a pergunta “Cadê o Amarildo?”. Respondia, portanto, a uma contingência política de um Brasil contemporâneo.

“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”.

Por meio dessa pontuação histórica e crítica o artista iniciava uma digressão para tentar entender a encruzilhada em que a produção contemporânea havia chegado naquele momento. Tendo Duchamp como ponto de apoio inicial e uma percepção crítica das questões inoperantes da arte conceitual, Cildo Meireles buscava encontrar um novo modo de operar no campo da arte e que tivesse resultado efetivo no campo da vida. Recusando os parâmetros da arte moderna, ao mesmo tempo em que rechaçava a situação cômoda e parálitica de uma produção ensimesmada, ele ironizava essa convivência escrevendo: “como se nesse exato momento a gente não precisasse iniciar a luta contra um adversário bem maior: a habitualidade e o artesanato cerebral”. Enxergava, portanto, um novo desafio ao artista que estaria em sua capacidade de manifestar uma experiência de contaminação, fazendo da arte uma ação eminentemente política, fazendo parte de um universo mais amplo, a cultura. E desse binômio arte e cultura ele concluía:

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 do 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 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** (grifo nosso).

Nesse sentido, tendo em mente uma urgência de levar a idéia para o campo da experiência de maneira eficiente e sutil, seria estabelecer uma dinâmica em que tomasse partido de instituições em que seus circuitos produtivos estivessem sempre em uma situação cíclica e alienante. Como ele mesmo esquematizou, tratava-se de uma relação biunívoca entre uma situação de consciência (a possibilidade de inserção) e o lugar da anestesia (os circuitos de produção e informação)⁴². Criava-se assim uma relação de co-dependência em que a razão artística nunca se volatilizaria. Seria ela a inserção irregular no intervalo regular do circuito⁴³. Desse modo, este último define a carga dialética da proposição. De certo modo, tal consideração está próxima da leitura de LeWitt suscitada anteriormente.

Como descreve Cildo, em texto complementar às *Inserções*, essas experiências “nasceram da necessidade de criar um sistema de circulação, de intercâmbio de informações que não

⁴² Todas as elaborações conceituais distendidas no texto seguem o discurso de Cildo Meireles como ponto de partida. Trata-se de respeitar a própria proposição do trabalho e dela extrair parâmetros de investigação que são levados em conta e traduzidos ao longo da narrativa da tese. Afinal, quem nos dá o caminho da reflexão é a própria arte, da forma como explicitamos em sumário secundário no capítulo introdutório.

⁴³ Ao enunciar o *Projeto Coca-Cola*, na revista *Malasartes* em 1975, Cildo conceituaria o *circuito*. Para ele o “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”.

dependesse de nenhum tipo de controle centralizado” (MEIRELES, 1999, p. 110). Essa é a real validade do trabalho: descobrir e entender novos circuitos e deles tirar proveito para executar e divulgar a inserção em um movimento de constante amplitude. Para torná-lo factível no espaço real, o artista pensou em dois projetos distintos.

—

1. *Projeto Coca – Cola (1970)*. Consiste em “gravar nas garrafas de refrigerantes (embalagens de retorno) informações e opiniões críticas, e devolvê-las à circulação. Utiliza-se o processo de decalque (silk-screen) com tinta branca vitrificada., que não aparece quando a garrafa está vazia e sim quando está cheia, pois então fica visível a inserção contra o fundo escuro da Coca-Cola” (MEIRELES, 1981, p. 25).

2. *Projeto Cédula (1970 -)*. Consiste em gravar palavras de ordem com a técnica do carimbo por sobre a cédula de uma moeda corrente, o que de certo modo conferia um caráter mais impreciso à gravação. As ilustrações desse projeto formam feitas em nota de cruzeiro e em nota de dólar americano.

—

Após esses gestos de pontuar e manifestar em forma de texto alguma opinião ou informação, é essencial que o indivíduo retorne o objeto para o seu circuito. E, assim, por diante, criando uma cadeia que opera na forma de uma rede em constante bifurcação, sendo o movimento repetido indefinidamente e de forma incessante (Enwezor, 2008, p. 73). O primeiro projeto era formado pela equação: garrafas (meio) + gravação por silkscreen (modo). Já o segundo projeto, a equação era: cédulas monetárias correntes (meio) + gravação por carimbo (modo). Como disse Cildo, em depoimento ao autor, “é isso: o meio e o modo. O meio será sempre o *Circuito* e o modo será sempre a *Inserção*”. Por conseguinte,

Para o artista, esses trabalhos seriam o avesso da operação por meio da qual Marcel Duchamp criara o ready-made quase seis décadas antes: em vez de subtrair um objeto do campo mercantil e colocá-lo no campo consagrado da arte, Cildo Meireles propunha a inserção de informações ruidosas no campo homogêneo em que as mercadorias circulam e se trocam. Questionava, ademais, a noção de autoria do próprio trabalho, posto que estimulava outros a fazer tais inserções em seu lugar mediante as instruções de procedimento que fornecia” (ANJOS, 2010, p. 65).

O próprio entendimento desse espaço que é então formulado pelas Inserções e suas autorias partilhadas se dá de uma outra maneira, alargada em relação às ações ambientais anteriores. A elasticidade espaço – temporal desses circuitos é incomensurável, sendo dependente da participação do público e da eficiência e velocidade como que se concretizam (JAUKKURI, 2003). Constata-se que esse processo em que o trabalho se realiza é a maneira mais rápida de se efetivar de forma trivial uma ação de maior alcance. Ao mesmo tempo em que evocava cenas da vida cotidiana e trazia novamente para a sua arte considerações acerca de sua vida pessoal e a convivência no meio. Como ele mesmo relata, ao voltar da exposição *do Corpo à Terra*, ao sentar com os amigos em um restaurante passaram a falar sobre as coisas mais banais do cotidiano. Dentre elas, o fato de que ao se colocar um caroço de azeitona dentro de uma garrafa de regular

de Coca-Cola, aquele pequeno elemento ficaria retido. Tal retenção seria a mesma para a qual o artista pensaria as inserções. Foi em abril de 1970, após aquele almoço, que Cildo Meireles escreveria as *Inserções*.

* * *

Foi em julho de 1970 que o artista obteve sua primeira projeção internacional, por meio da exposição *Information* (1970), no MoMA de Nova York. Sob curadoria de Kynaston McShine, essa foi uma das primeiras iniciativas internacionais que tentaram mapear a produção conceitual e experimental no mundo, inclusive, voltando-se o olhar para o contexto latino-americano. Diferentemente da exposição *When attitudes become form* (Berna, 1969), sob curadoria de Harald Szeemann, olhava para a rede de artistas do eixo Europa – EUA introduzindo novas linguagens artísticas que se anunciavam dentro do contexto do espaço expositivo. De outro modo, McShine, interessado em problematizar o uso de mídias alternativas e de redes de comunicação fora do circuito oficial das artes, promove um levantamento cartográfico dessa produção. Havia naquele momento a formulação da idéia de que as fronteiras entre territórios não eram mais empecilho ou mesmo demarcadores, de antemão, das produções artísticas.

Segundo consta, o curador esteve no Brasil em 1969 e visitou o Salão da Bússola⁴⁴. Na ocasião, conheceu o trabalho de artistas brasileiros que lá estavam presentes. Foi desse modo que Cildo Meireles, ainda nos primeiros anos de sua trajetória, conseguiria uma projeção no circuito internacional da arte conceitual⁴⁵. Verificando-se a lista de artistas participantes é interessante perceber que, enquanto fato histórico a *Information* foi a primeira iniciativa de âmbito internacional que colocou frente à frente a nova produção artística brasileira em diálogo com os artistas do além – mar. Entre os brasileiros participaram Artur Barrio, Cildo Meireles, Guilherme Vaz e Hélio Oiticica. Vale constar que essa participação, muito em função da natureza da exposição, aconteceu não apenas no espaço expositivo, como também no catálogo. Foi nessa publicação que o texto *Cruzeiro do Sul* foi lançado ao público pela primeira vez. E para o evento expositivo o artista dispôs os dois projetos das *Inserções*. O próprio Cildo Meireles descreveu o cenário daquela exposição e contexto de sua participação (Meireles, 1999, p. 108).

⁴⁴ Entre os documentos consultados estavam as cartas e informações das viagens do curador, que teve como foco de atenção a Argentina, o Brasil e a Venezuela. Curiosamente, nesses documentos estão listados os nomes de nossos principais críticos e personalidades do circuito da arte. Ademais, constavam também as correspondências com os artistas brasileiros selecionados. Inclusive na primeira “check list” de artistas estava o nome de Antonio Dias, ao lado dos demais.

⁴⁵ Nos arquivos do MAM RJ e nos arquivos do próprio Cildo Meireles se teve a chance de consultar o catálogo, verificando-se uma aproximação de geração com os artistas americanos surgidos após as mudanças com o minimalismo e arte pop. Ademais, visando entender melhor como se deram essas confluências com o circuito internacional, foi feita uma pesquisa no arquivo e biblioteca do MoMA – NY, nos quais foi possível realizar uma vasta coleta de fontes primárias. Além da lista completa dos artistas participantes e de suas obras selecionadas, foi fundamental entender quais propostas os brasileiros haviam apresentado.

Eis o cenário: no centro síntese da *western civilization* – num momento especial de sua história – um artista brasileiro de 21/22 anos vê-se instado a produzir um trabalho que atentasse simultaneamente para três pontos:

1. A dolorosa realidade político – social – econômica brasileira, conseqüência em boa parte do
2. *American way of politics and culture* e sua ideologia (filosofia) expansionista, intervencionista, hegemônica, centralizadora, sem perder de vista os
3. Aspectos formais da linguagem, ou seja, do ponto de vista da história da arte, a necessidade de produzir um objeto que pensasse produtivamente (criticamente avançando e aprofundando), entre outras coisas, um dos mais fundamentais e fascinantes de seus projetos: os readymades de Marcel Duchamp.

Tal posicionamento crítico do artista contribuía na definição de uma nova plataforma de ação do artista. Constituía-se novas situações espaciais, tanto em relação à maneira como o trabalho se aproximaria da vida real, como a idéia em si se colocava em âmbito universal. Esse universalismo estava na condição redutora e sintética da proposta e na sua forma legível de interlocução com outros contextos. Estava lançada uma base conceitual paradigmática em sua trajetória.

—

2.2.2. Da consciência contextual ao posicionamento crítico - espacial diante do sistema das artes – *A exposição Agnus Dei (1970) e as Inserções em Circuitos Antropológicos (1971 -)*

Toda produção colocada à público gera uma condição reativa de quem vai ao encontro dela, oferecendo assim uma completude à experiência. Essa é a condição, por exemplo, das *Inserções*⁴⁶ para que se configurem, é preciso percorrer o processo por inteiro, reiniciando o ciclo, já fora do controle do artista. Nesse ínterim a crítica também reage, estabelecendo atritos, institucionalizando a prática, construindo desdobramentos interpretativos e escrevendo um capítulo subsequente de uma história da arte. De certo modo, os veículos de imprensa representam o primeiro espaço da atividade crítica. Por termos na arte experimental uma relação de dependência com o contexto, para o qual ela está sempre respondendo e provocando em uma dada situação espaço-temporal. O processo de contaminação mútua entre a arte e o ambiente é inevitável. E ao contrário da arte moderna, as experiências inauguradas ao final dos anos 1960

⁴⁶ A lógica de uma equação formulada entre um modo e um meio, foi também abordada pelo artista no circuito constituído pelos jornais impressos. São as *Inserções em Jornais* (1970), realizadas ao longo daquele ano. A primeira delas dizia “Área nº 1: Cildo Meireles”, inserida na coluna Diversos da seção de classificados do Jornal do Brasil (13/01/1970). A segunda, por sua vez dizia “Áreas – Extensas, Selvagens, Longínquas. Cartas para Cildo Meireles”, inserida também na coluna Diversos da seção de classificados do Jornal do Brasil (03/06/1970). Nesses casos, para além do circuito, a experiência espacial do trabalho se valia da estrutura gráfica do impresso, sugerindo formas de ocupação e territorialização no espaço bidimensional do papel.

terão o seu aporte crítico por meio da vivência, configurando uma arena de negociação, que em alguns casos é representada pela exposição de arte. O intermediador nessa arena seria o crítico, um proponente de exposições, ou melhor, o interlocutor imediato dos artistas. Que mais tarde poderia ser a figura do curador. Sem entrarmos nos méritos das categorias profissionais, o diálogo entre o crítico e o artista incorporaria outros valores na leitura dos trabalhos.

A exposição *Information* teve o papel fundamental de colocar na trilha internacional uma pequena parte de uma produção contemporânea brasileira, ao mesmo tempo em que fornecia uma leitura ampla dos desdobramentos da linguagem, dos conceitos e das novas mídias na arte contemporânea. Já no contexto local, em que crítico e artista já tinham uma relação maior de intimidade, os resultados desses encontros levariam a um estágio de saturamento e limite. Tendo em vista o trabalho de Cildo Meireles, uma exposição em específico merece atenção especial; trata-se da *Agnus Dei* (1970). Tanto em uma como na outra, as *Inserções em Circuitos Ideológicos* eram as propostas do artista em destaque. E em função de sua radicalidade, foi ele que fez o artista ganhar reconhecimento no circuito, provocando uma amplitude crítica de seu conjunto. E tal situação punha a arte consciente de suas limitações e de “seu poder de fogo”, fazendo do espaço expositivo novamente um lugar de legitimação do trabalho de arte. Ao mesmo tempo em que se embaralhavam o papel dos personagens ali atuantes. Como escreveu Glória Ferreira (2009, p.327):

Se, no contexto internacional em franca expansão do meio de arte, os critérios de avaliação se atualizam sobretudo no crescente papel das exposições, como mediação crítica entre o caráter singular das produções e seu sentido coletivo, instituindo o curador como o agente proeminente do sistema de arte (acarretando novos conflitos), no Brasil, o entrecruzamento entre crítica, teoria da arte, história e estética se realiza, sobretudo, na defesa de um espaço produtivo para a arte contemporânea. Processo que se estende a várias regiões do país.

Nesse contexto, *Agnus Dei* (1970), que significa o cordeiro de Deus, foi uma exposição coletiva de formato inovador que aconteceu na Petit Galerie no Rio de Janeiro. O dono da Galeria, Franklin Terranova, havia convidado o Cildo e a Thereza Simões para exporem seus trabalhos, mas esses artistas fizeram uma contra proposta chamando Guilherme Vaz para compor um trio de exposições sequenciais. E para fechar o ciclo expositivo, Frederico Moraes faria um exercício de apropriação crítica da produção desses artistas. Sendo assim, no prazo de uma semana, cada artista teria liberdade de ativar aquele espaço⁴⁷. Thereza Simões apresentou telas brancas com legendas específicas em que descrevia determinadas situações. Guilherme Vaz, por sua vez, apresentou um documento relativo ao *Projeto de Exposição para Assassinatos Coletivos em Alta Escala*. Já Cildo Meireles apresentou uma série de trabalhos, dentre eles, os registros do trabalho *Totem – Monumento ao Preso Político* (realizado no evento do *Corpo à Terra* em Belo Horizonte) e o *Projeto Coca-Cola*, pertencente à série *Inserções em Circuitos Ideológicos*. Para cada um dos artistas, Frederico Moraes respondeu com uma ação que implicava diretamente na natureza dos trabalhos. A

⁴⁷ Em sequência tivemos: Thereza Simões, de 22 a 29 de junho de 1970; Guilherme Magalhães Vaz, de 30 de junho a 7 de julho de 1970; Cildo Meireles, de 8 a 17 de julho de 1970; Frederico Moraes, na última semana.

atividade crítica assumia um novo viés, incorporando os valores do que havia sido descrito como a *Nova Crítica*.

Com relação ao trabalho de Thereza Simões, o crítico colocou três telas brancas em diferentes lugares “públicos” e bares da cidade. Uma delas foi roubada. A segunda foi destruída. E a terceira foi encontrada inteiramente coberta com desenhos e frases pornográficas, palavras de ordem contra a ditadura. A tela havia se tornado um espaço de desabafo de sentimentos reprimidos. O despojos foram expostos na galeria. Já em resposta ao esvaziamento do espaço da galeria promovido pelo Guilherme Vaz, Frederico Morais respondeu com um novo documento que expropriava o primeiro.

Por fim, a intervenção crítica que mais nos interessa. O crítico requisitou à Coca-Cola um montante enorme de engarrafados dessa bebida, computando um valor total de 15 mil garrafas. De posse delas, cobriu o chão do espaço expositivo, ocupando-o massivamente. E, em um determinado ponto, ergueu exemplares da série *Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto Coca-Cola* que continham o impresso “Yankees Go Home”⁴⁸ ilustrando cenograficamente o problema de escala e alcance daquele trabalho. E, ironicamente, dispôs na parede a indicação “garrafas gentilmente cedidas e transportadas por Coca-Cola Refrescos S.A.”. Dentro dessas condições, a “crítica poética” de Morais revelava um dado ambíguo do trabalho, o qual seja a possibilidade de se manifestar de forma invisível, porém mostrava uma certa fragilidade em função do alcance real dessa ação política que parecia ser devorada⁴⁹. Também nos demonstrava claramente a irônica situação ali formulada: a imensa força produtiva de uma empresa de alcance internacional, cujo domínio de “espaço - circuito” é incalculável, apoiava a infiltração de uma prática artística que ia de encontro aos seus interesses. Jaukkuri (2008, p. 37): “it is easy to recognize in Meireles’s work and thinking this kind of humorous, non – heroic attitude based on shared responsibility and

⁴⁸ Curiosamente, foi com essa inscrição que o artista participou da exposição *Information* (1970). Helio Oiticica foi o responsável por levar essas garrafas “silkadas”. Cildo Meireles não via a exposição, pois sua chegada em Nova York só aconteceria no ano seguinte. Outro ponto pertinente, é que foi achado nos arquivos do MoMA alguns documentos que ilustram as trocas de informação entre o Museu e os brasileiros envolvidos com o projeto. E em um desses documentos, organizados pelo crítico Frederico Morais, constava uma inserção em carimbo que dizia “Brasileiros Retornem”. Provavelmente uma alusão aos exilados políticos que residiam no exterior, o que indiretamente no faz pensar num movimento de retorno com estratégias intelectuais de ação preocupadas não tão somente com os problemas circunstanciais. Por exemplo, as investidas de desconstrução do estatuto da arte, o que, por sua vez, gerariam novas demandas espaciais.

⁴⁹ Como o próprio artista comentou, em entrevista concedida à Gerardo Mosquera (Meireles, 1999, p. 12, grifo nosso): “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 mais contente com o projeto porque era o menos factível, ainda que levantasse a questão da desproporção. **A parte de Inserções... chamada Projeto Coca-Cola era quase uma metáfora que considero o verdadeiro trabalho, o Projeto Cédula, que foi a segunda etapa dessa série.** Nele, cédulas eram impressas com mensagens políticas e reinseridas em circulação. A idéia de circuito ainda estava lá e teve um efeito maior que o projeto Coca-Cola. No confronto entre o indivíduo e o Estado naquelas circunstâncias, o Estado era claramente visto como o problema. O Projeto Coca-Cola tratava mais da questão do indivíduo em relação ao capitalismo. Como a pop art, utilizava de forma irônica a iconografia de massa”.

equal participation. He always refers to ordinary, real-life situations, where small decisions are made”.

A própria manifestação crítica suscitada na exposição *Agnus Dei*, mais uma vez colocava um impasse para aquela produção artística, ao mesmo tempo em que desmistificava ainda mais o caráter autoral dos trabalhos de arte, insinuando aí uma amplitude de ação da arte extremamente desafiadora. A primeira percepção dessa situação pelo Cildo Meireles pode ser entendida com uma série de trabalhos em que a idéia de Inserção era ainda mais elástica. São as *Inserções em Circuitos Antropológicos* (1971 -). De certo modo, o avanço conseguido com o *Projeto Cédula*⁵⁰ que colocava em oposição o indivíduo em relação ao Estado, posterior às gravações nos refrigerantes, era um passo para a constituição de uma perspectiva antropológica das Inserções. A operação modo e meio parecia ser irreduzível. Analogamente a essa estrutura de ação, poderíamos contrapor a idéia central por trás do *Princípio da Incerteza* de Heisenberg, no qual a percepção consciente de um fenômeno só se daria com o envolvimento do indivíduo, ele enquanto referência física (observador). Não haveria como compreender o tal espaço “entre”, condicionado aos mais diferentes fatores, posicionando-se de forma anestésica. E a percepção total desses fatores colocava-se como uma tarefa em constante formulação, pois o artista ou o ativador de uma dada Inserção nunca conseguiria ter o controle espaço-temporal de todo o processo. É sobre essa zona de instabilidade que Cildo Meireles viria a atuar incisivamente.

Nessa nova série o que se colocava em primeiro plano era a Inserção e não mais o circuito. Este último permanecia como suporte. O artista propunha, por exemplo, a confecção de objetos mais triviais de uso cotidiano em analogia aos circuitos já estabelecidos pelo setor privado ou pela administração pública. A tarefa enunciada constituía-se basicamente na fabricação caseira dos objetos e depois a colocação dos mesmos em circulação, podendo induzir a um novo hábito ou alternância de comportamento. Como mencionado anteriormente, tratava-se de uma ação não heróica, de responsabilidade compartilhada e camuflada dentro das ações mais prosaicas do cotidiano. A radicalidade estaria justamente nessa condição errante do trabalho de arte, em que a própria situação espacial se apresentava de forma ainda mais nebulosa. Dois projetos principais podem ser identificados na Série *Inserções em Circuitos Antropológicos* (1971 -).

—

1. *Inserções em Circuitos Antropológicos: Black Pent* (1971 - 1973). Trata-se do projeto de produção de produção de pentes para negros. Havia uma clara intenção de analisar um dado comportamental.

⁵⁰ Foi no Projeto Cédula que Cildo Meireles estamparia em 1975 a célebre frase “Quem matou Herzog?” na moeda corrente emitida pelo próprio governo, devolvendo em seguida tal objeto à circulação. Foi talvez a reação mais explícita do artista ao regime militar, fazendo-se uso de um fato lastimável e de razoável repercussão popular. Tal ação aconteceu por força das circunstâncias sócio-políticas, “uma situação de contingência”, como bem descreveu o artista em entrevista concedida ao autor na ocasião da 29ª Bienal de São Paulo. Vladimir Herzog, importante jornalista e articulador político, foi morto pelo regime militar em outubro de 1975. O enforcamento forjado dessa figura pública gerou entre os formadores de opinião uma sensação de revolta e desconforto, assim como em vários outros setores da sociedade civil. Tal insatisfação foi deflagradora de movimentos contra a repressão, contribuindo para um recuo paulatino do regime político militar.

O projeto trabalharia no sentido de afirmação de uma etnia. Este projeto nunca foi finalizado pelo artista, que na época não havia conseguido o apoio necessário.

2. *Inserções em Circuitos Antropológicos: Token* (1971). O projeto consiste na explicação (uma receita) de como fazer fichas telefônicas (ou similares: de transporte, de máquinas automáticas) usando caixas de fósforos vazias, gesso e argila⁵¹. A realização do trabalho “pressupõe um processo de desgaste do circuito em que atua: todo o sistema automático (como o de fichas) baseia-se em um padrão regulado por dois fatores – a dimensão da ficha e o seu peso, isto é, sua densidade – e a interferência negativa implícita nas Inserções só se torna possível porque o segundo fator, do qual depende a eficiência do sistema (o peso) é praticamente anulado, nesse processo normal de desgaste, pelo uso excessivo do circuito” (Meireles, 1981, p. 26).

–

Um aspecto que se coloca de forma interessante é a sutil distinção que passa a ser estabelecido entre o valor de uso e o valor de troca desses objetos manufaturados. O artista consegue dissociá-los de uma estrutura econômica preponderante, estabelecendo assim outros mecanismos de sobrevivência do indivíduo, inserido em um dado contexto sócio-político. Mais uma vez, é a incidência sob um espaço entre, aparentemente inexistente que o trabalho opera. E como sempre, a elaboração da idéia pelo artista parte de sua observância do mundo mais próximo, que se encontra imediatamente ao seu redor. Isso será válido em toda a sua trajetória artística.

Em 1971, Cildo Meireles viajou para os EUA, Nova York, lugar onde viveu até 1973⁵². A mudança de contexto o colocava diante de uma nova situação espacial à qual teria que responder por novas demandas. Foi justamente esse deslocamento físico do artista que o fez pensar na Inserção de uma outra forma, agora também ligada a uma condição de sobrevivência⁵³. Foi da observação das ruas e da vida urbana local que o artista extraiu os elementos para o desenvolvimento conceitual e material do trabalho. Acerca desse momento de sua vida, o artista evoca inclusive a figura do poeta Rimbaud ao se colocar em um período de percepção de mundo “rimbaudiano”. Havia um

⁵¹ Em suas caminhadas freqüentes por Nova York, o artista se deparava constantemente com o desperdício de linóleo. Sendo assim, apropriando-se desse material, ele produzia os objetos do projeto *Token* por meio do recorte das sobras achadas na rua.

⁵² O artista foi o grande premiado do Salão da Bússola, ao final de 1969. A quantia ganha no salão foi toda usada nessa viagem. De forma anedótica, o artista nos conta que naquele momento resolverá investir o dinheiro na bolsa, o que fez com que ele conseguisse juntar o montante necessário.

⁵³ Em depoimento ao autor, o crítico Frederico Moraes comenta a ida do artista aos EUA e a riqueza poética das ações cotidianas do artista. Segundo ele, Nova York “foi outra experiência importante, pois a preocupação central do Cildo não era ir ver exposições, não era falar com artistas. Era viver uma cidade, que é o oposto de Brasília, e mais uma vez são essas experiências que contam. Então as *Inserções em Circuitos Ideológicos* e em *Circuitos Antropológicos* não são nada do que ele encontrou no museu. Sabe? É como você mesmo fazer uma “gambiarra” pra não gastar dinheiro e entrar no metrô. Também havia o negócio da caixa de fósforos. É o que eu digo: o Cildo, ele parte sempre de coisas muito concretas, essas coisas do dia-a-dia, coisas pequenas, miúdas, mas que ele dá um sentido. É isto que eu acho brilhante nele”.

dado comportamental muito forte que oscilava entre uma ampla inquietude e um desencanto com a própria arte. Em um momento de desterro voluntário e de sua consciência de alteridade o fez reconhecer a noção de *gueto*; questão hiperbólica na teia de relações poéticas que se estabelece entre os seus trabalhos. Em depoimento o artista, o artista colocou:

Eu fiquei meio desencantado, quando eu fui para os Estados Unidos. No começo de setenta e um, as artes plásticas não era assim uma obsessão, uma coisa que eu estava assim afim de gastar muito tempo. Vi pouquíssimas exposições, vi apenas algumas que me comoveram. Mas aí tinha isso: lá eu trabalhei no *Sal sem Carne*, projeto de rádio novela sobre o gueto, que é espaço, espaço social...

Esta aparente paralisia do artista escamoteava sua apurada observação dos fenômenos espaciais, tendo em vista dois contextos vivenciados por ele: o brasileiro e o norte-americano. Por exemplo, a análise do gueto presente em de forma segregatória em Nova York, fazia com que ele retomasse a própria situação do índio no Brasil, o qual ele teve a condição de acompanhar pelas razões de inicialmente anunciamos aqui. O projeto *Sal sem Carne* (1975), disco e instalação que nada têm haver aparentemente com a paisagem daquela cidade cosmopolita, foi gestado naquele momento, assim como a rica cadeia de projetos do conjunto, digamos assim, *Eureka/ Blindhotland* (1970 – 1975). Esses são assuntos para o próximo capítulo. Se nos apoiarmos novamente em depoimento de Cildo Meireles, em sequência ao anterior, teremos:

à partir daí, quer dizer, durante um tempo, eu comecei a pensar em trabalhos que não fossem assim tão da divagação e feito por uma pessoa para o tempo que ela quisesse. Normalmente eram coisas grandes, que são as instalações. O *Eureka/ Blindhotland* foi a primeira, depois teve o *Fiat Lux*, e aí *Desvio para o Vermelho*, etc.

Nesse momento, levando-se em consideração, paulatinamente, o dado sedutor e a vontade de formalizar situações ou ambiências específicas, cada uma com o seu tempo próprio, Cildo Meireles começaria a desenvolver suas instalações de grande porte, cuja característica espacial externa principal estava entre os poderes *de contenção ou contaminação*, oferecendo sempre a condição de movimento contínuo. Apesar de obviamente se entender a importância do campo visual, principalmente em seus trabalhos mais recentes, a configuração dos dispositivos de imersão em suas experiências artísticas apelariam para um resposta do público de maneira plurissensorial. O áudio se tornaria um desses ricos recursos capazes de ativar um processo contínuo de “transmutação” dos sentidos, permitindo a construção de paisagens sonoras, como em *Mebs/ Caráxia* (1971). Ao mesmo tempo, engendrava também o questionamento de leis universais da física e da matemática, desenvolvendo inclusive proposições enunciadas, como seria o caso do trabalho síntese *Malhas da Liberdade* (1976 – 1977); o ponto central dessa tese. Outrossim, estabelecia uma nova situação paradigmática em sua pesquisa artística. Poderíamos falar que

o trabalho arma um circuito de inteligibilidade que se movimentaria à maneira das sombras: sinuosamente, sem cristalizar-se em formas, agenciaria densidades que percorreriam indistintamente o mais singular e o mais plural, sem respeito à hierarquia do real, atento a toda espécie de alteração e perturbação da ordem” (BRITO, 1981, p.8).

Essa é a prerrogativa que nos conduzem para a formalização de um segundo momento desse caminho bifurcado e aberto pela trajetória do artista, tendo como ênfase as possibilidades infindáveis de observância do espaço. O amadurecimento de sua razão artística, aliada ao seu permanente atrito com o mundo exterior que reformula constantemente sua consciência contextual, além de um novo momento histórico vivenciado em meados dos anos 1970, contribuíram diretamente para esse momento de inflexão.

Nesse momento, a batalha intelectual já não se fazia apenas pela sabotagem, a luta armada e a revolta, mas por meio do enfrentamento cotidiano do medo e das barreiras físicas e simbólicas impostas nas dinâmicas do espaço urbano. Se a ruptura com um modo de operar anterior aconteceu com as *Inserções*, a depuração intelectual dessa ruptura e a apuração formal de seus trabalhos aconteceram justamente nessa busca sintética por unidades de entendimento da experiência concreta do espaço, talvez uma nova percepção da natureza política da arte. Havia um novo grau de sofisticação na arte contemporânea, mais hermética e menos imediatista. O trauma dos anos anteriores, a paralisia diante de uma condição política e social extremamente limitada já havia operado mudanças no indivíduo. Ao invés de se colocar a mudança no âmbito do coletivo, a transformação deveria ser vista em termos de relações colaterais, em redes ou circuitos de mídia e informação alternativos. Ademais, o projeto coletivo de outrora havia ficado para trás. Era a situação em que o lema “tudo o que você podia ser, sem medo” era colocado como perspectiva futura, ganhando, portanto, razão de ser.

—

Il. 16. *Espelho Cego* (1970), Cildo Meireles. Trabalho composto por espelho de hospital, massa de calafate e texto invertido gravado em metal. Peça com 49 x 36 x 18 cm. Fonte: MEIRELES, 1999, p. 71.

Il. 17. *Arte Física: Caixas de Brasília/ Clareira* (1969), Cildo Meireles. Composto por duas caixas de madeira (cada uma com 30 x 30 x 30 cm), um mapa de Brasília com 60 x 80cm e um painel fotográfico de 60 x 90cm. Coleção do artista. Fonte: MEIRELES, 2008, p.49.

Il. 18. *A Line Made by Walking* (1967), Richard Long.
Registro de ação. O artista caminhou nos dois
sentidos deixando na grama a marca do desgaste
de sua passagem continuada. A linha possuía 32 cm
de largura e uma extensão de 37,5 m. Tal ação foi
realizada em Somerset, Inglaterra. Fonte: KASTNER;
WALLIS, 1998, p. 124.

Il. 19. *Mile Long Drawing* (1968), Walter de Maria.
. Registro de ação (obra destruída). Duas linhas paralelas feitas com cal, cada uma com 10 cm de largura e 1.6 km de extensão. Encontram-se distanciadas por 3.56 m. Tal intervenção foi feita no “Mojave Desert”, Califórnia – EUA. Fonte: KASTNER; WALLIS, 1998, p. 114.

AROLD O
ARAÚJO
PROPAGANDA LTDA.
RUA AUGUSTO COSTA, 15 - PINHEIRO - TEL. 22-3895-08/20-9

SALÃO DA BÚSSOLA

5 de novembro à 5 de dezembro de 1969

MUSEU DE ARTE MODERNA

Rio de Janeiro, GB

NÚMERO DA INSCRIÇÃO

190

Artista

CILDO MEIRELLES

Cidade

GB.

Endereço

RUA GENERAL GLICÉIO 445/1003 LARANJEIRA

TEL. 2-457748

ATENÇÃO: COMPLETAR O FORMULÁRIO NO VERSO (DADOS BIOGRÁFICOS E CURRÍCULO)

PRAZO E LOCAL DE ENTREGA DAS OBRAS: ATÉ 11/10/1969, MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO

ESTA FICHA DEVERÁ ACOMPANHAR OBRIGATORIAMENTE OS TRABALHOS INSCRITOS

SUBMETE-ME AO REGULAMENTO DO SALÃO DA BÚSSOLA

Cildo Meirelles

Assinatura do artista ou representante

Categoria

ETC. (ITEM 4)

Categoria

ETC. (ITEM 4)

Categoria

ETC. (ITEM 4)

A DOCUMENTAÇÃO (MAY)

Título da obra

A DOCUMENTAÇÃO (MAY)

B DOCUMENTAÇÃO (MAY)

Título da obra

B DOCUMENTAÇÃO (MAY)

C DOCUMENTAÇÃO

Título da obra

Técnica empregada

varias

Técnica empregada

varias

Técnica empregada

Foto, may.

Dimensões

Horizontal 30 cm
Vertical 30 cm
Área 90 cm

Dimensões

Horizontal 30 cm
Vertical 30 cm
Área 90 cm

Dimensões

Horizontal 30 cm
Vertical 30 cm
Área 90 cm

Dimensões

Horizontal 30 cm
Vertical 30 cm
Área 90 cm

Valor da obra NCR\$

GUOLPLEX

Valor da obra NCR\$

GUOLPLEX

Valor da obra NCR\$

GUOLPLEX

DADOS BIOGRÁFICOS:

AFRICOS: Maltem no rio, antes d.F. em 1909
Morou em Joazeira, Campinas, 1907.
Dr. G. L. de Faria, Barão; L. J. do
com Barão de Meca.

CURRÍCULO :

Inicia estudo de redes verticais
atélica da Fundação Cultural. RF

29/6/67 - Fae gweithu a ffeir o ddisgwrth.

1965 - First trip. If Salvo National & (Mushie) near Lila.

1966 - Recluz au piquero blanc - de.
denté aminado

1967 - Exposições / exposições no
M. A. M. da Bahia

1968 - Tactica (1 peça pintada) da Ev.
de 67-10-11-12-13-14-15-16-17-18-19-20-21-22-23-24-25-26-27-28-29-30-31-32-33-34-35-36-37-38-39-40-41-42-43-44-45-46-47-48-49-50-51-52-53-54-55-56-57-58-59-60-61-62-63-64-65-66-67-68-69-70-71-72-73-74-75-76-77-78-79-80-81-82-83-84-85-86-87-88-89-90-91-92-93-94-95-96-97-98-99-100

de Santos Manoel Henrique. P. 6
Feira de Geste. A. 12

969- 1^{re} Edition (ca 1810) de la 1^{re} Edition (ca 1810)
2^e Edition (ca 1810) de la 1^{re} Edition (ca 1810)

- Pro/olitor do AF3 / exercício período do N441

do N4M - R10

de Inscrição (Verso) no Salão da Ruissola

de Inscrição (Verso) no Salão da Bússola
ho Arte Física: Caixas de Brasília/ Claretira.
a de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

U de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

**AROLD
ARAUJO
PROPAGANDA LTDA.**
RUA AUGEL COUTO S/N - PANDAR - TEL. 22-3864-081 - ZC-28

SALÃO DA BÚSSOLA

5 de novembro à 5 de dezembro de 1969

MUSEU DE ARTE MODERNA

01-01-2019

ERO DA INSCRIÇÃO

18

RUA GENEAL GLIEZIO 445/1003 LARANJEIRA
Endereço
TEL. Q-457748

TEL-Q-457748

TEL-Q-457748

ATENÇÃO : COMPLETAR O FORMULÁRIO NO VERSO (DADOS BIOGRÁFICOS E CURRÍCULO)

PRAZO E LUGAR DE ENTREGA DAS OBRAS: ATÉ 1/10/1969 MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO

ESTA FICHA DEVERÁ ACOMPANHAR OBRIGATORIAMENTE OS TRABALHOS INSCRITOS

SUBMETO ME AO RECEBIMENTO DO SAÍÃO DA BÍSSOLA

bidderse af.

[illegible]

Il. 21. *Cruzeiro do Sul* (1969-70), Cildo Meireles. Cubo de madeira com 9 x 9 x 9 mm, sendo uma seção em pinho e a outra em carvalho. Coleção do artista. Foto: Pat Kilgore. Fonte: Arquivo do artista.

Il. 22. *Cruzeiro do Sul* (1969-70), Cildo Meireles. Cubo de madeira com 9 x 9 x 9 mm, sendo uma seção em pinho e a outra em carvalho. Na imagem a peça tem como escala de referência um dedo de uma mão. Foto: Pat Kilgore. Fonte: Arquivo do artista.

Il. 23. *Cruzeiro do Sul* (1969-70), Cildo Meireles. Cubo de madeira com 9 x 9 x 9 mm, sendo uma seção em pinho e a outra em carvalho. Peça disposta em espaço expositivo. Fonte: ANJOS, 2006, p. 14.

Il. 24. *Socle Du Monde* (1961), Piero Manzoni. Bloco de ferro com 82 x 100 x 100 cm e texto gravado em forma invertida. Fonte: MEIRELES, 1999, p. 39.

Il. 25. *Desert Cross* (1969), Walter de Maria. Duas linhas feitas com cal se cruzam perpendicularmente formando uma cruz, na qual a linha menor tem 150 m e a maior 300 m, aproximadamente. Marcação feita com cal. Tal intervenção foi feita no “El Mirage Dry Lake”, Nevada – EUA. Fonte: KASTNER; WALLIS, 1998, p. 47.

Il. 26. *Oriente/ Ocidente* (1972), Antônio Dias. Coleção do artista. Fonte: DIAS, 2010, p. 120.

Il. 27. *Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto Coca – Cola* (1970), Cildo Meireles. Conjunto de garrafas com as Inserções. Foto: Pat Kilgore. Fonte: Arquivo do artista.

Il. 27. *Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto Coca – Cola* (1970), Cildo Meireles. Detalhe das garrafas. Foto: Pedro Oswaldo Cruz. Fonte: Arquivo Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo.

Il. 29. *Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto Cédula* (1970 -), Cildo Meireles. Nota de dólar com as instruções e a frase “Yankees Go Home”. Fonte: MEIRELES, 2008, p. 67.

Il. 30. *Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto Cédula* (1970 -), Cildo Meireles. Foto: Conjunto variado de aplicação das Inserções. Foto: Pat Kilgore. Fonte: Arquivo do artista.

Il. 31. *Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto Cédula* (1975), Cildo Meireles. Aplicação da frase “Quem Matou Herzog?”. Foto: Pat Kilgore. Fonte: Arquivo do artista.

JORNAL DO

Rio de Janeiro — Quarta-feira, 3 de junho de 1970

<p>243-8626. — CRECI</p> <p>Galpão em ter. de área coberta de 9x20. Edmundo, 168. Inf. — CRECI RJ. — 453.</p> <p>Vendo área indus- 20m2, Rua Campone- — Tratar Celso — CRECI 3050.</p> <p>A (ferro e alumínio), sem montada, força quinas, loja grande tro negócio. Entrada ombinar. R. Abolição</p> <p>CAMARA' — Vende. Av. Sta. Cruz 2736 de Paiva — Aluguel local até 12 hs. ou 394-0441 cl. José.</p> <p>Galpão para indústria u para transporte, área de 500 m pro- enida Brasil e praia ratar com o proprie- o 223-5046.</p> <p>JAS — TÓRIOS — ULTÓRIOS</p> <p>— Centro — Vazia ediatá, sala grande banh. privativo e edif. misto — resi- critório — Preço: m de entr. e 20 00. Local: Rua das "S. VIEIRA", tel. s 12 às 18 hs. — 99.</p>	<p>cos, cursos, boutiques, etc. ou para renda, re- venda ou investimen- to. No coração da Tiju- ca. Rua General Roca, 826, junto à Praça Saens Pena. Pagamento em forma de aluguel, sem correção monetá- ria e sem Equivalência Salarial. Sinal à partir de 6 440,00 e presta- ções mensais desde 460,00. Vá hoje mesmo ao local. * Corretores diariamente até as 22 hs. inclusive aos do- mingos ou diretamente em nossos escritórios à Av. Rio Branco, 156 — Grupo 801. Telefones 232-3428, 222-8346, 252-3774, 222-2793.</p> <p>JULIO BOGORICIN — CRECI 95. (B</p> <p>VILÁ ISABEL — Vendo as lo- jas C — E — F da Mendes Ta- vares n.º 13. Ver com D. Ma- ria na loja A. Tratar telefones 237-0655 e 257-9792.</p> <p>ITATIAIA — Estado do Rio — Vende-se ou aluga-se um salão cl 70m2 para uma agência ban-</p>	<p>nutos de Angra — Cr\$ 30 000. Tratar tel. 256-6595 — IMOB. ECILA. CRECI J-200.</p> <p>CABO FRIO — Vendemos ca- sa na Ogiva, terreno de ... 1 300m2, Rua dos Meros n.º 23 — Ver no local. Sábado e domingo. Tratar 256-6595 — IMOB. ECILA — CRECI J-200.</p> <p>PRAIA DONA LUISA — Sepetiba lotes com luz Cr\$ 2.000,00 ou a prazo com Cr\$ 500,00 de entrada 234-4086 Heleno.</p> <p>RIO DAS OSTRAS — Sepetiba e Coroa Grande — Vendo 3 lo- tes, respectivamente. Inf. 242-5435. CRECI RJ — 453.</p> <p>RIO DAS OSTRAS Kms 153 e 154 vendo 400 lotes 12 x 30 aprovados pela 3a. parte do seu valor a constante valorização e desde 25% ao mês — telef. 242-6836.</p> <p>TERRENO — Vendo loteamento Parque Independência Saracuru- na, lote 25, quadra 86. Frente para Rua Rui Barbosa. 350m2 — Tel. 222-6205.</p> <p>DIVERSOS</p> <p>AREAS — Extensas. Selvagens. Longinquas. Cartas para Cildo Meireles. Rua Gal. Glicério 445 apt. 1003. Laranjeiras. GB.</p> <p>Avenida Brasil</p> <p>Area Terreno 2.200 m2</p> <p>No começo desta Avenida, vendo esta área com frente de 33,50 mts. para Av. Bra- sil, e frente também para Rua Bela. Bom preço e fi- nanciado. Entrega imediata. Tratar Rua da Assembleia</p>	<p>Francisca.</p> <p>ALUGA-SE casa 2 quartos, sl. área, aluguel 200,00. Ladeira do Faria 151.</p> <p>ALUGAM-SE quartos bons para rapazes solteiros ou a casal sem filhos e que trabalhem fo- ra. Rua Monte Alegre n. 37.</p> <p>ALUGUE apts. — 220,00 — 280,00 — 350 — C/ aluguel adiantado. Forneco fiadores idô- neos p/ locações. Tratar Largo São Francisco 26, sl. 311 ou .. 43-6909.</p> <p>ALUGA-SE apartamento de sala, kitchenette e banheiro na Rua Se- nador Dantas, 117, Ed. Santos Vahlis, tratar pelo telefone ... 242-4178.</p> <p>ALUGA-SE — Uma sala de fto. ou quarto mobiliado para casal casa família — R. Senado 279 sobrado.</p> <p>ALUGAM-SE vagas p/ moças — Rua do Senado 149, casa 6. — Centro.</p>	<p>e solt. podem lavar. Não tem depósito. Pede R. da União, 30 a 1 Igreja São Cristo. Tratar chuelo 207 sob.</p> <p>SANTO CRISTO — Au- sala, coz, banh, área que — Rua Conselheir- rias, 112 — Tel.: 223-28</p> <p>WALTER — Aluga ap., sis., coz., ban., R. Carvalho, 60/801. Chaves teiro. Tel. 243-9798. — 835.</p> <p>CASAS E TERRENOS</p> <p>ALUGO casa ótima p/ ou negócio, 3 qt., 1 sl., dências. Correia Vasque- Centro.</p> <p>CENTRO ??? Alugue cas- c/ 1 mês adiantado. Inc- dores proprietários idôn- hora. Av. 13 de Maio, o 1009. Tel. 222-9669 o 222-6473.</p> <p>ZONA SUL</p> <p>GLÓRIA E SANTA TERESA</p> <p>ALUGA-SE apartamentos com re- feições em hotel residencial. Pra- ços a altura para casal. Rua Mauá, 5. Sta. Teresa — Telefone 242-9346.</p> <p>AGENCIA FEDERAL IMOVEIS — Aluga ap. 405 Rua Monte Ale- gre 356. Salta amplo, go-</p> <p>AVENIDA OSVALDO CR 123. Alugo magnifico a com salão, 3 qts., com emó., 2 banhs, soc., c garagem, salão de fe- Chaves com porteiro — 237-0655 e 257-9792.</p> <p>ALUGA-SE ótimo apar- férreo Rua Senador Ve 136. Chaves com o p- Informações tel. 231-202 306 Paulo depois das 12</p>
--	--	---	---	---

Il 32. Inserções em Jornais: Classificados (1970), Cildo Meireles. Anúncio inserido na coluna "Diversos" da seção "Classificados" do Jornal do Brasil. Foto: Pat Kilgore. Fonte: Arquivo do artista.

Il. 33. Vista da exposição *Agnus Dei* (1970), tendo como cenário a ação de Frederico Moraes ao se apropriar do trabalho *Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto Coca - Cola* (1970). Tal evento ocorreu em julho de 1970, na Petite Galerie, Rio de Janeiro. Na foto estão Frederico Moraes e Mário Pedrosa em primeiro plano. Fonte: MORAIS, 1986, p. s/n.

Il. 34. *Inserções em Circuitos Antropológicos: Token* (1971), Cildo Meireles. Demonstrativo de todas as fases do projeto *Token*. Fonte: MEIRELES, 2008, p.75.

Il. 35a. *Inserções em Circuitos Antropológicos: Token* (1971), Cildo Meireles. Procedimento de como fazer fichas telefônicas. Foto: Luiz Alphonsus. Fonte: Acervo Roberto Pontual, FUNARTE/ Centro de Documentação.

Il. 35b. *Inserções em Circuitos Antropológicos: Token* (1971), Cildo Meireles. Molde para fazer fichas telefônicas. Foto: Luiz Alphonsus. Fonte: Acervo Roberto Pontual, FUNARTE/ Centro de Documentação.

Il. 35c. *Inserções em Circuitos Antropológicos: Token* (1971), Cildo Meireles. Fichas telefônicas em cópia. Foto: Luiz Alphonsus. Fonte: Acervo Roberto Pontual, FUNARTE/ Centro de Documentação.

MÓDULO 02 | MODOS DE USAR

—

CAPÍTULO 03

—

ENTRE A RAZÃO E O CAOS, AS SUTILEZAS DA DEFLAGRAÇÃO

“Os dois homens saíram da estrada, maravilhados. O calor criava uma forma de sinestesia. Era ostensivo, vulgar, os apequenava, pesava sobre suas cabeças, saltava do solo para lhes golpear o rosto. Quem acreditaria que um fóton não tinha massa? ‘Aqui está!’, exclamou Beard, imitando um gesto de triunfo com o punho erguido para disfarçar o estranho sobressalto e se assegurar, com o som de sua própria voz, de que ainda era o mesmo. ‘Essa é que é a força!’”

Ian McEwan¹

¹ MCEWAN, Ian. Solar. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 279.

3.1. Sobre as incertezas do espaço

A produção artística de Cildo Meireles pode ser investigada tendo se em vista dois aspectos caracterizados anteriormente: a formulação ou identificação de uma situação espacial e a possibilidade de uma consciência contextual. Como vimos, o artista toma partido de algumas acepções científicas sobre o espaço, como por exemplo a geometria euclidiana, e tendo o domínio da mesma força o seu limite perceptivo pela arte. Portanto, as delimitações de um corpo normativo parecem não mais dar conta de conceituar a própria noção de espaço. Lembremos da pesquisa feita em *Espaços Virtuais: Cantos*.

Ao mesmo tempo em que desconstrói determinados conceitos, fazendo-se uso da virtualidade, o artista também propõe uma investigação que o faz atuar fora de um espaço controlado e que depende integralmente da ação do indivíduo. Isto acontece de forma clara em sua série *Arte Física*. Tal prática demanda uma consciência contextual muito clara. Neste caso, as convenções geográficas e físicas que definem a territorialidade são problematizadas e então questionadas pelo artista. Esta instabilidade sugerida comparecerá de forma múltipla nas proposições artísticas ao longo de sua trajetória. Portanto, é sobre as incertezas do espaço que o artista irá divagar, deixando à luz diversas situações paradoxais.

Poderíamos, por exemplo, falar até de uma tautologia do problema espacial no campo topológico. Esse é o dado recorrente posto em questão pelo artista e paulatinamente reiterado das mais diversas maneiras. Obviamente que sempre contaminado por outras questões que nasceram de sua observação do mundo. Desse modo, saindo um pouco do conflito político direto e das questões cotidianas mais emergenciais, o artista irá tensionar dois pólos distintos do campo de conhecimento: o das ciências puras (pontos de referência conceitual do artista) e o das artes (campo onde as experiências se realizam). Ao falar do espaço topológico, o artista estabelece uma analogia com a condição abstrata da matemática já que o estudo topológico e das geometrias não-euclidianas tem a possibilidade de averiguar espaços distintos aos observáveis por uma geometria euclidiana. Trata-se também do estudo de formas exteriores, contaminadas e permitem a formulação de uma continuidade. E para que suas investigações se concretizassem foi preciso anular temporariamente a visualidade. De certo modo, o artista procuraria questionar o valor universal implicado na idéia antropocêntrica do espaço, aparentemente irreduzível. Como colocou Cildo (MEIRELES, 2009, p. 27, grifo nosso):

O paradoxo dessa visão antropocêntrica é que ela sempre foi uma arma de opressão ao indivíduo. Todo o meu trabalho está apoiado nessas considerações: **ele tenta organizar o máximo de dados possíveis com relação a esse processo de rompimento da concepção do espaço estabelecida.**

Tem-se como hipótese que essa abertura investigativa do artista se deu de forma mais precisa à partir de dois trabalhos basilares: *Eureka/ Blindhotland* (1970 – 1975) e *Malhas da Liberdade* (1976 – 1977). É

sobre eles e por meio deles em que se extraem as sutilezas para a percepção das propriedades espaciais. Colocando-se entre a razão e o caos esses trabalhos sugerem e operam ações deflagratórias em que o sujeito comparece implicado. Como chamou Ronaldo Brito em 1975, tratam-se de “sutis atos de malabarismo”². Ademais, não podemos deixar de lembrar no início dos anos 1970, inclusive com o retorno do artista dos EUA, o desenvolvimento do projeto das *Inserções* ou mesmo o esgotamento de uma ação de guerrilha, o artista parecia viver em um momento de suspensão, o que não significa em paralisia na sua prática artística. Para ele seria importante retomar questões de base que sustentam o sistema da arte, numa crítica permanente à objetificação da arte e na busca permanente por uma eficácia social implicada nela.

* * *

Se por um lado o artista deixava a ver o espaço dos circuitos por intermédio das *Inserções*, havia a curiosidade de tornar perceptível naturezas espaciais muitas vezes apenas apresentadas pela abstração matemática e também para as quais as suas escalas e suas características de infinitude seriam difíceis de serem compreendidas apenas pela visualidade. E mais do que ilustrar outros espaços era fundamental encontrar outras formas perceptivas do espaço, rompendo com a tradição do olhar nas artes plásticas. Acresce-se o fato de que na produção plástica a pesquisa por novos materiais e mídias tornava-se prerrogativa para o exercício experimental. O audiovisual em geral abria um novo universo para as artes plásticas.

Assim, mantendo sua preocupação com as razões do espaço e percebendo o esgotamento do desenho enquanto suporte de representação do mesmo, o artista inicia uma experimentação por outros meios. Outro aspecto interessante foi a preocupação de se pensar em um meio que se apropriasse de determinados circuitos produtivos da indústria. A reprodutibilidade do trabalho era um claro artifício de manobra para evitar a simples relação de posse estabelecida pelo mercado em relação a arte. Ainda, a proposição de um trabalho que precisasse ser ativado por aquele que dele tomasse posse momentaneamente. Por fim, que a ativação do trabalho tivesse a capacidade de alcançar um grupo maior de pessoas além daquele que o possuía. Portanto, o disco de vinil (LP ou compacto) seria recurso viável.

E, mais importante, era a possibilidade de fazer valer a proposta de construção de paisagens sonoras, substituindo a representação por imagem de um determinado fato espacial. A formatação de uma dada situação espacial estava no que o artista chamou de “escultura sonora”, à qual seria identificada pelo ouvinte ao traduzir a banda sonora em uma imagem espacial. Temos então a proposição do trabalho *Mebs/ Caraxia* (1970 – 1971).

² Referenciamos novamente aqui a entrevista concedida ao crítico em 1975, para o *Opinião*. O trecho acerca da questão do espaço antropocêntrico comparece justamente nessa entrevista.

Tomando partido do disco de vinil, tanto em termos de sua forma plástica circular como de sua duplicidade (frente e verso), Cildo Meireles experimenta um primeiro estudo de desenho sonoro de fenômenos espaciais. Por meio de um oscilador de frequência, gravam-se sons que advinham da interpretação do gráfico representativo da fita de Moebius. O gráfico, notação qualitativa, que por sua vez representa uma superfície topológica, era transformado em uma obra sonora. E essa composição seria então experimentada pelo público. Então, o lado A, intitulado *Mebs*, era composto por esse gráfico sonorizado com uma duração de 4: 50 min.

O compacto de 33rpm tinha em seu lado B a sonorização de um espiral. Nomeado *Caraxia*, era a junção das palavras caracol e galáxia e ao mesmo tempo uma alusão às formas desses referentes. Com 4 min. de duração essa peça sonora se contrapunha ao gráfico sonoro anterior³. Esses dois elementos sonoros passavam a identificar o espaço em termos de um movimento contínuo de idas e voltas e sem começos e fins determinados, mesmo com a finitude do disco de vinil. Era a quebra com a definição de limite ao espaço experienciado, tornando incerto o conceito de distância. Dado que a distância é indeterminada, nosso senso de orientação espacial é rompido. Mais uma vez é a quebra de parâmetros de determinação do que Bollnow chama de “Wide World” (2011, p. 90). Podemos ir além e pensar em algumas questões da física, como por exemplo, a relação espaço – tempo que se colocaria como fundamental para a teoria da relatividade (SIMONSEN, 1998, p. 216). A própria entidade espaço-tempo se comporta espacialmente enquanto curva quando na observância de uma partícula. E tal comportamento não pode ser observado à olho nu. O homem deixa de ser o ponto de referência espacial.

A escolha das figuras tomadas como enunciados de origem nesta translação deve-se ao fato de elas não possuírem lados identificáveis e de não ser possível determinar aonde começam ou terminam, o que impede com que sejam descritas por uma geometria ancorada pela tridimensionalidade (ANJOS, 2006, p. 14).

A desestabilização da aparente homogeneidade do espaço e a recorrência às figuras que estão distantes do plano da visão cotidiana mostram o paulatino processo do artista de ruptura total com a visualidade. Cildo Meireles nos oferece um entre – lugar, cuja indeterminação elimina a possibilidade de uma representação gráfica satisfatória. O próprio movimento num espiral contínuo de um disco sugere uma indefinição de começo e fim. O saber que estamos lidando com um objeto finito que é o disco de vinil não elimina a percepção de continuidade. Basta colocar a agulha de volta que aquele movimento continuado permanece.

Naquele mesmo momento, Antonio Dias também estava preocupado em constituir paisagens sonoras. Ele acabou por realizar o trabalho *Record: The Space Between* (1971). Nele, por meio de um disco de vinil LP, utilizando-se de 33 rpm, proporia a gravação de dois sons distintos em cada lado.

³ O artista descreve como foi a gravação. “ Durante a gravação eu tinha um gráfico e ficava seguindo – o. Estabelecemos um eixo e então a frequência ficava acima ou abaixo dele. Então, nós fomos reconstruindo aquele gráfico; a idéia era literalmente fazer gráficos sonoros. Como gráfico lidava com a frequência e o tempo, eu tinha dois eixos”.

No lado A, *The Theory of Counting*, o artista havia gravado de forma contínua e intermitente o som de um despertador. Tal sonorização altera a noção de intervalo, começo e fim. Já no lado B, *The Theory of Density*, com o mesmo tipo de procedimento, gravou o som de sua respiração. Da mesma forma que Cildo, Dias nos sugeria espaços intervalares, múltiplos e distintos, apesar da contagem estabelecida por ele. O próprio nome do trabalho “Record”, que pode ser gravar ou representar o próprio disco, nos faz pensar em uma dupla intenção: a de representar o espaço entre por meio do som e a outra de identificar formalmente no disco a possibilidade de polarizações e contraposições ao distinguir dois lados. De maneira diferente, o conceito de distância é subvertido conquanto as gravação alterna de forma intermitente o som e o silêncio.

Não por mera coincidência esses trabalhos vieram à público na exposição/ mostra *Expoprojeção* (1973), sob direção artística de Aracy Amaral. Esse evento se notabilizaria por trazer ao conhecimento do circuito todas as proposições experimentais enquadradas como produções audiovisuais. Recentemente, numa remontagem dessa mostra, foi possível inclusive verificar que o artista também tinha a intenção de mostrar outro trabalho sonoro pertencente ao conjunto *Eureka/ Blindhotland*, que em 1975 se configuraria como parte da instalação, como veremos em seguida.

Em texto de catálogo Aracy Amaral mapearia as intenções desses dois artistas como ações pioneiras no campo da arte sonora brasileira, tendo como artefato para o trabalho o disco de vinil. Se pensarmos em termos de produção sonora experimental, as performances de Guilherme Vaz seriam as ações mais contundentes dessa geração. Afora as aproximações conceituais e formais que vimos aqui, a exposição foi lugar para a realização de outras experimentações por parte do Cildo Meireles. Tanto na primeira edição como na segunda o artista apresentou um audiovisual (slides e som) em que apresentava as *Inserções em Circuitos Ideológicos* (1970/2013), criando um outro veículo de instrução, paralelo ao do circuito das garrafas ou das cédulas.

* * *

A pesquisa em áudio – musical, ruidosa e discursiva – de Cildo Meireles ganhará corpo na medida em que ela começa a ser também afetada por leituras sobrepostas acerca da realidade sócio-política brasileira e suas implicações na formulação de território. O projeto do disco e da instalação *Sal Sem Carne* (1975) é o resultado da expansão dessa investigação, digamos, topológica que está na raiz conceitual de *Blindhotland*.

A série *Blindhotland*, como o artista costuma chamar tem suas origens ainda em 1970 e agrupa um número significativo de trabalhos, nos quais a visão é problematizada e, portanto, também a forma como apreendemos os parâmetros universais de medida. Podemos inclusive falar de um percurso poético em que a predominância visual perdia poder de percepção diante do que o artista concebia como “realidades cegas”. Essas realidades se manifestariam de forma gustativa, térmica, sonora, oral, de densidade, dentre outros. Como é sabido, a pesquisa artística de Cildo Meireles havia forçado as fronteiras da compreensão espacial pelos parâmetros da geometria euclidiana. Trabalhando em

situação de limite, o artista havia concluído que para avançar num estudo acerca do espaço, tanto em termos de resignificação física e abstrata, como também em termos sócio-políticos, era preciso enveredar pelo o que se denominaria como espaço topológico. O som, por exemplo, seria um outro elemento para dar continuidade à esse estudo, como vimos anteriormente. Para Cildo, os primeiros indícios da série estariam em trabalhos como: *Para ser curvada com os olhos* (1970) e o próprio projeto *Mebs/ Caraxia* (1970 – 71). Enxerga-se também a constatação do problema preliminarmente no *Espelho Cego* (1970), obra que inaugura o capítulo anterior. Em sequência, podemos citar o projeto *Blindhotland/ Gueto* (1975), complementar à discussão proposta na “instalação – síntese” *Eureka/ Blindhotland*, o trabalho *Casos de Sacos* (1976) e o já mencionado *Sal sem Carne* (1975).

Anos depois, já na década de 1980, a crítica e professora Aracy Amaral (2006) lembraria dois aspectos que são fundamentais nessa construção incerta do espaço, pretendido pelo artista. Para ela, Cildo “sempre soube manter sua inquietação num nível que transcende as contingências que a província geralmente impõe” e “o conceitual nele não significou a opção pelo urbano, o menosprezo pelo comportamento do meio rural, suburbano ou interiorano”. E em segundo lugar, “ele nos propõe reflexões através de charadas em que o humor do artista aflora ao expor à decifração por parte do observador atento” (Amaral, 2006, p. 169). Coadunados, estes dois pontos nos oferecem a perspectiva incerta, aberta e complexa acerca do problema do espaço, situação análoga, digamos assim, das investigações topológicas⁴.

Aliás, em 2010, na ocasião de lançamento do filme *Cildo* (2009)⁵ nos cinemas em São Paulo, documentário longa-metragem dirigido por Gustavo Moura, Aracy Amaral participou da mesa de

⁴ Assim como explicitado pelo matemático Ton Manar em catálogo (FARIAS, 2002) dedicado aos artistas Eduardo Coimbra e Regina Silveira, o recurso aos conceitos e nomenclaturas das geometrias não-euclidianas, ou mesmo da física se faz geralmente por analogias. É importante reiterar que os postulados da ciência não devem ser atribuídos como um valor real ou justificativa científica às operações da arte. Seria interessante perceber essas analogias como jogos de linguagem. A arte não deve ser confundida em última instância com a natureza.

⁵ O filme *Cildo* (2009), dirigido por Gustavo Moura, é parte da série *Retratos Contemporâneos da Arte*. Ao contrário da filmografia existente acerca da obra do artista, este filme de tom documental tenta construir em sua narrativa uma estrutura discursiva e imagética que procura pontuar de forma prosaica os vários elementos que dizem respeito à produção artística de Cildo Meireles. Trata-se de um bom olhar preliminar sobre esse que é um dos artistas que melhor contam a história recente da arte brasileira. Entretanto, o filme em si nos coloca um impasse: o registro fotográfico e fílmico da conta em explorar de forma sintética a obra do artista? Na hipótese aqui construída, uma apreensão em um grau de qualidade de seus trabalhos se dá pela experiência do corpo, que está na razão do espaço “experenciado”. E a situação é tão mais complexa, na medida em que ela absorve sua instância sedutora. A sedução pela imagem, pelo menos nos formatos que conhecemos, é impossível de substituir o processo de negociação e tensionamento que se concretiza entre o indivíduo e o trabalho de arte. Vale nos remeter a uma das passagens mais louváveis do filme, quando em um taxi em Londres Frederico Moraes e Cildo Meireles conversam. Além de ilustrar uma amizade e cumplicidade profissional de mais de 40 anos, oferece um ponto pertinente e desafiador para quem se interessa pelo trabalho do artista: a de que a obra é em si contentora de todo seu universo. Seu poder de contenção e de síntese conceitual não necessita, a priori, de uma instância discursiva anterior. Como contraponto, seria importante mencionar

debates promovida com a presença do artista e questionada acerca da possibilidade de síntese no conjunto da obra do artista, ela enfatizaria de maneira contundente a importância do problema do espaço, e que tal magnitude de desafio obrigaria que a sua produção acontecesse de forma aberta, por vezes incerta, mas sempre com um movimento de retorno a sua coerência conceitual profundamente vinculada a uma situação de contexto ou da experiência primeira e pessoal do artista no espaço da vida⁶. Obviamente que tal olhar panorâmico não poderia deixar de lado a nossa relação universal com o tempo. Talvez, tendo em vista a intuição humana, é justamente pelo fato de não podermos precisar materialmente a entidade espaço que provavelmente a melhor maneira de revelá-lo sensitivamente ou fazê-lo notável de alguma forma aconteça na experiência artística; que enxergamos como um “lugar de divagação”⁷.

também o documentário curta-metragem de Wilson Coutinho, *Cildo Meireles* (1979). Nele é traçada uma interessante analogia entre as *Inserções em Circuitos Ideológicos* (1970 -) e a indústria do cinema. Esta última responsável por manter um circuito robusto de mercadoria. Nesse espaço ator e personagem são identificados como meio de transmissão de mensagem. No documentário, a figura do cowboy representado por John Wayne sofre uma dublagem em que o próprio personagem se diz produto dessa indústria à maneira de uma Coca - Cola. De forma figurada, pontua-se bem a capacidade explosiva e deflagratória das *Inserções*. Poderíamos também falar da tentativa do artista de alcançar paulatinamente o fenômeno da oralidade, que se apropriaria da arte em si. Para isso ele criaria o termo “fonômeno”.

⁶ Na medida em que produção do artista se bifurca e passa a construir um novo viés, um segundo problema parece aflorar de forma mais evidente. Trata-se do registro fotográfico dessa arte. Um dos grandes impasses vivenciados da base argumentativa da hipótese dessa tese. A pergunta que se fez permanentemente foi: como a arte pode ser ilustrada? E ela precisa ser realmente ilustrada? Talvez a abertura para uma futura resposta foi dado pelo partido assumido de ilustração do trabalho. Percebeu-se que o bloco coletivo de imagem seria mais forte se fosse apresentado de forma condensada e estabelecendo uma leitura visual dos textos de capítulos. E aqui nos parece pertinente discernir uma questão pontuada pelo próprio artista. Partindo do raciocínio de que o espectador/ participante são vitais para a operação do trabalho de arte, talvez a única ferramenta mais valiosa capaz de manter viva a experiência é a memória. E a ação redutora e simplificadora da oralidade talvez seja o recurso de registro mais eficiente da arte. O diálogo entre pares é um momento mais precioso na troca dessas experiências. É sabido inclusive que o próprio artista sugere que sua pesquisa nesse campo deva procurar um paulatino anulamento de sua materialidade, mantendo-se viva apenas a idéia e seus procedimentos, o que agora é de autoria coletiva. Portanto, o texto aqui apresentado tenta suprir um pouco essa lacuna imagética e evita um possível enfraquecimento da imagem intercalada ao texto. O bloco de ilustrações tem a vontade de estabelecer uma relação mimética com o texto. Um segundo trabalho, igualmente interessante, seria pensar em uma estratégia de registro dos trabalhos, tendo em mente a pergunta: há como registrar esse espaço de divagação de Cildo?

⁷ Tomamos o termo emprestado da entrevista concedida pelo artista à curadora Nuria Enguita (ENGUITA; TODOLÍ, 2009, p. 16). Nessa entrevista, temos uma passagem crucial em que o artista, como de praxe, evoca suas reminiscências de infância. Questionado sobre o seu “uso da física e da matemática como referência ou metáfora do cotidiano”, Cildo responde: “Bom, na escola eu gostava de física e matemática. A matemática e o futebol, acredito que entre eles exista uma relação direta. Mas a arte me atraía. Além disso, minha abordagem de uma coisa ou outra estava ligada a uma possível poética da matemática, a uma possível poética da física...”.

E a arte de Cildo Meireles tem a destreza de nos oferecer sutis processos de distúrbio acerca de nossos referentes, no colocando em uma zona incerta e instável. É por meio dessa narrativa espacial e contínua é que encontramos a situação espacial de *Eureka/ Blindhotland* e a sugestão espacial de *Malhas da Liberdade*. Partimos da hipótese de que, tendo a percepção como prerrogativa, existe um tensionamento permanente entre a “terra – quente – cega” imaginada pelo artista e de sua “malha ou trama que liberta”. De forma irônica e paradoxal, esses são os dois principais pólos que ora se alimentam pela razão e ora se deixam contaminar pelo caos.

Uma imagem nos parece suficientemente forte, na verdade, uma projeção imaginada de uma cena advém do campo da literatura contemporânea. No romance *Solar* de Ian McEwan, o personagem principal - um físico britânico de meia idade e com uma carreira de sucesso, o Dr. Michael Beard - entra em uma empreitada científica de forte cunho ideológico e político e se vê cercado pelo própria indústria da ciência motivada por ele, um ganhador de prêmio Nobel. Paulatinamente o seu experimento base vai se provando falho e paradoxos são ali revelados. No entanto, é uma situação de extrema intensidade física, num lugar de altas temperaturas que ele se vê com todos os seus sentidos em alerta. O desconforto, o descompasso daquela situação espacial vivenciada faz com que ele constate uma propriedade físico que a princípio não seria perceptível no plano dos sentidos, e clama que ali está a tal força. Essa cena de natureza cinematográfica assemelha-se ao momento em que o matemático e físico grego Arquimedes quando da descoberta pela experiência de uma razão da hidrostática. Naquele momento ele teria gritado *Eureka*. Ironicamente, mas muitas vezes pelo fascínio para com a ciência, Cildo Meireles se coloca no lugar do cientista, ou faz o próprio espectador como tal ao confrontá-lo com alguma charada. A prática artística estabelece em sua estrutura uma espécie de transmutação.

Desse modo, podemos dizer que os trabalhos que floresceram na década de 1970, em maior ou menor grau, todos apontam de alguma maneira para as incertezas do espaço, contestando e subvertendo parâmetros de medida e observação, alterando a hierarquia dos aspectos sensoriais, fazendo analogias dos experimentos e comprovações matemáticas e físicas no campo do real, situando um embate ideológico e investigando agudamente as questões culturais e sócio-políticas que remetem aos contextos eventualmente referenciados nos trabalhos. Para Ronaldo Brito, em seu texto *frequência Imodulada*, “o trabalho não age à maneira mecânica ou geométrica mas em progressões, em expansões, em esponjamentos, que se organizam segundo uma lógica de borracha” (MEIRELES, 1981, p. 7). E é sobre essa forma de organização que a próxima proposição se fundamenta.

—

3.1.1. O conjunto *Eureka/ Blindhotland* (1970-1975)

O conjunto *Eureka/ Blindhotland* é formulado por três projetos ou situações principais que se completam conceitualmente e sensorialmente na experiência física do espaço, ou seja, daquele vivenciado individualmente por um sujeito. Tal consideração tem em vista a forma como ele foi pensado para o projeto expositivo da *Área Experimental* do MAM RJ⁸. Nas exposições antológicas ou retrospectivas mais recentes o conjunto aparece representado pela a instalação em sua estrutura mais sintética e que, segundo artista, responde às principais questões levantadas por ele. Poderíamos, portanto, também nos referir a Instalação, mais conhecida do grande público. Ademais, um dos pontos mais interessantes com relação ao conjunto é a amplitude de sua composição em que projeto e representação gráfica determinam de forma coesa a estrutura material. E este domínio conduz a um espaço de contenção, ao qual o próprio artista sugere como um “continuum”, no qual se realiza a experiência do sujeito ali em ação. E é nesse lugar que as incertezas do espaço se confirmam. Lá, na imersão sedutora do trabalho, várias de nossas mais triviais certezas e convenções são postas na berlinda, a começar pela soberania da visão. Sendo assim, temos as três partes distintas mas que definem em seus enunciados a teia conceitual do trabalho. Formula-se uma zona no trabalho de permanente atrito entre a sofisticação e as questões triviais do cotidiano.

1. *Inserções* em jornais do que o artista distingue como flashes visuais. No caso, o artista retoma a fórmula modo e meio em que aplica duas regras: uma alternância formal e uma troca posicional dos elementos e imagens inseridos. Outra questão importante é que não seriam feitas nos mesmos espaços de inserção, mas sempre em suportes diferentes, ou seja, em jornais diferentes, por exemplo. Como descreve o artista, “que esse continuum visual se estabeleça não em um (para um) indivíduo, mas, e somente, na (pela) soma desses diversos indivíduos, nebulosamente”. E na sugestão gráfica desses elementos que se alternam estariam a figura de uma esfera que varia de escala e a figura de um louco que se coloca no canto entre duas paredes, forçando ali uma marca e desgaste na parede. Como veremos, esses dois elementos simbolizam condições espaciais distintas.

2. Um lugar compositivo instituído como *Eureka - Blindhotland*. Trata-se de uma zona de instabilidade contida em que se distinguem duas composições distintas. Tal zona formularia a instalação. Primeiro a *Blindhotland*, na qual numa área maior (no caso do MAM RJ, aproveitavam-se os 350m² existentes para a *Área Experimental*) distribuíram-se ao acaso 200 à 300 esferas (aproximadamente) pelo chão

⁸ A descrição do trabalho *Eureka/ Blindhotland* é resultado do cruzamento de algumas fontes de informação. Primeiramente, foi utilizado o folder de exposição original da *Área Experimental* (1975), que se encontra como ilustração do trabalho. Em segundo lugar, adotaram-se as referências publicadas da pesquisa *Ondas do Corpo* (1978), realizada por Antônio Manuel. E em terceiro lugar, os depoimentos concedidos ao autor pelo artista (2011). Em termos complementares temos as informações que constam nos mais diversos catálogos publicados sobre a produção de Cildo Meireles.

do espaço expositivo⁹. Esses elementos feitos de borracha e do mesmo tamanho, mas com pesos distintos, constituiriam um espaço que é visualmente anestésico, mas de densidade subvertida. Nessa situação, opera-se por princípio novamente uma oposição entre anestesia e consciência, princípio ativado nas próprias *Inserções em Circuitos Ideológicos*. O espaço de seção quadrada deve ser delimitado por uma rede de nylon à maneira de uma quadra ou campo de futebol. Já o chão deve obedecer uma cor “amarelo-alaranjada” (que poderia ser pintada ou coberta por panos). Nesse conjunto instalativo a iluminação atua de forma indireta e deve eliminar um certo grau de amplitude, apagando-se o teto da sala. Como descreve Cildo Meireles, seria uma iluminação de 1,60m para baixo, “criando um espaço não visual e subliminarmente imponderável, ou seja, a relação de simultaneidade entre, por um lado, a totalidade de um continuum visual e, por outro, a fragmentação dessa totalidade ao nível tátil”. No nosso entender, é a busca pela eliminação do horizonte e dos nossos sentidos básicos de orientação. Ou seja, dos elementos que nos mantêm de pé e cientes de nossa localização, segundo o próprio Bollnow (2011). A segunda composição, não menos importante, denomina-se *Eureka*. No próprio conjunto, em uma área menor e quadrada (de 1,5 x 1,5m), ficaria a própria peça denominada de *Eureka* (1970), que por si só e em um outro contexto, poderíamos considerá-la como um trabalho ou experimento. Esse elemento de caráter objetual e escultórico seria um dos componentes “geradores” e compositivos da idéia *Blindhotland* comentada anteriormente. É composto por duas barras de madeira, 30 x 10 cm cada, e uma cruz manufaturada com a mesma madeira e com barras na mesma dimensão. As suas primeiras barras encontra-se apoiada por sobre um dos pratos da balança e a cruz comparece apoiada no outro prato da mesma balança. Ao verificarmos a balança notamos que os dois lados aparentam ter o mesmo peso, o que nos causa um desconforto visual, uma situação paradoxal diante das leis universais da matemática e da física clássica. Tal hesitação acontece em função da alteração da quantidade de massa presente, pois para a composição da cruz foi preciso retirar uma seção de uma das hastes. Sendo assim, como temos dois pesos iguais? O artista corrompe a peça embutindo um outro material de densidade distinta e que contém o mesmo peso do que foi retirado de madeira. A balança, por sua vez, encontra-se apoiada em um pedestal que a compõe. De partida, esses objetos nos denunciam o poder de engano da nossa visão. Por fim, induz-se a um movimento que toma partido de outros sentidos, restaurando a compreensão do espaço enquanto fenômeno físico.

3. Um projeto de caráter sonoro, intitulado *Expeso*. Trata-se de uma banda sonora, uma fita “que reúne situações de espaço decorrentes de uma mesma matriz acústica, em relações de distancia, posição, e de massa, diferenciadas entre si”. Tal material gravado conteria a edição do som de 5 possíveis situações gráficas, em que variam as propriedades mencionadas. O som deve ser propagado no mesmo espaço expositivo onde as demais peças estão instaladas (*Eureka e Blindhotland*). De um

⁹ As esferas tinham pesos que variavam entre 500g à 1500g. A instalação atualmente é montada com aproximadamente 200 esferas. A própria confecção desses elementos foi parte constituinte da experiência do trabalho de arte. Para isso foi preciso interferir na linha de produção industrial, quebrando, desse modo, um circuito.

dispositivo de representação espacial geométrica, fazendo-se uso da perspectiva, a sua apresentação na forma de som compõem o *Expeso*. A amplitude espacial é, portanto, imaginada e projetada mentalmente. Substitui-se um sentido por outro, mas a construção cognitiva é a mesma. A paisagem sonora delimitada contribui para o conjunto e mantém o “continuum” espacial sugerido. De certo, temos a composição de uma escultura sonora como sugerimos quando da aproximação entre *Mebs/Caraxia e Record: The Space Between*. O estudo topológico finda quando da construção mental é realizada por aquele que ouve. O próprio nome do trabalho em que pese o prefixo ex, a propriedade “peso” é a que sofre variação perceptiva. Se pensarmos em termos de captação de som, notaremos quais parâmetros foram usados para alterar a condição perceptiva de um objeto.

Se pensarmos em termo de percurso, o conjunto instalativo tem origem ainda nas *Inserções*, sugerindo um lugar de ocupação espacial na mídia impressa, segue com a instalação em si que, no espaço expositivo, se aproxima da banda sonora *Expeso*. Acredita-se que o trabalho como todo provoque uma reação em cadeia continuada, apoiando-se em estratégias e operações das mais diversas, para ao final revelar várias facetas do espaço, de forma direta e indireta. Tudo confabula para uma experiência sensorial completa.

Em enunciado do próprio Cildo Meireles, o projeto seria “o desenvolvimento natural de uma abordagem que continua sendo para mim o núcleo básico do meu trabalho – o espaço – tenha ele caráter físico, geométrico, histórico, psicológico, topológico, antropológico...”. Ao se manifestar de forma tão plural e mutante, a sua percepção irá nos requerer envolvimento em todos os âmbitos, oscilando entre uma razão abstrata do espaço – campo de excelência da ciência – e de uma razão advinda da experiência. Existe também, agregando significado, o valor literal das denominações dos dois núcleos centrais: *Blindhotland e Eureka*. Ao recorrer ao âmbito da linguagem o artista usufrui paulatinamente da metonímia ou da metáfora. Em última instância, o experimento tinha como um dos seus papéis fundamentais materializar o abstrato e colocá-lo frente à frente com o indivíduo que ali atuou.

Se pensarmos na origem da palavra *Eureka*, ela evoca o ato de encontrar, elucidar, ou melhor, chegar ao fim de uma descoberta. O termo é notadamente conhecido por lembrar a situação em que Arquimedes descobrira que o volume de um corpo pode ser medido ao submergi-lo em um continente de água. O volume de água deslocado seria equivalente ao do corpo inserido naquele sistema. Tal equivalência se tornaria uma lei universal irrefutável. Obviamente, o artista, ao se apropriar do termo, estaria fazendo alusão a uma possível constatação de ordem física em que massa, volume e densidade comparecem aproximadas. O que identificaremos logo a seguir.

O segundo nome composto dessa série de trabalhos, que denomina parte do conjunto instalativo, poderia ser traduzido como “terra quente cega”. Essa é a compreensão literal diversas vezes assinalada pela crítica e a que melhor justifica as intenções do artista. O termo *hotland* sugere um território de grande acúmulo de calor ou energia, o que acaba por desqualificar alguns sentidos ou percepções físicas. Metaforicamente, tal situação aguda e de alternância densitiva põe a visão em uma condição de impasse perceptivo, sendo ela incapaz de discernir os valores de um espaço. Seria a perda do

sentido de orientação pelo espaço da experiência. Existe um movimento contínuo pelo qual o indivíduo é obrigado a se recompor paulatinamente, aguçando seus sentidos.

Segundo Wilson Coutinho, em especial para a *Revista Arte Hoje*, de forma hiperbólica declararia que a obra de Cildo é uma desmoralização da sabedoria da mão, do olhar e do espírito. Para ele, a obra do artista se colocaria no meio como “um paradigma de certeza, utilizando aqui a expressão de cientistas quando encontram enunciados inevitavelmente corretos” (Coutinho, 1983). Ainda, por um viés político, é também a arte “uma estratégia atuando sobre um duplo real: o da história da arte (que não se confina à história nacional) e o da realidade concreta que vivemos”. É nesse duplo, nesse campo de tensionamento, é que o artista enuncia os seus trabalhos. Por isso das incertezas (Coutinho, 1983). A obra do artista é tramada sobre uma territorialidade (extensão física, política e social) conscientemente determinada pelo mesmo e na qual o espectador deve operar, descobrir e revelar as mais diversas facetas e propriedades especiais. Como menciona o próprio artista, ou mesmo a crítica especializada, existe um paralelo literário dessa ambiência constituída e o universo de criação de um outro mundo narrado pelo escritor argentino Jorge Luis Borges, em seu conto *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* (1941). Em paralelo, temos nas duas situações uma preocupação última em que se demonstra o poder das idéias na determinação da realidade. Existe uma crítica sutil ao que se coloca como verdade mas não é perceptível pelo indivíduo. As certezas de nossa realidade objetiva e imediata são postas em xeque.

Mas para que essa desconstrução das certezas, permeadas em alguns momentos pelo assombro, é preciso que o espectador se coloque naquela situação espacial, valendo-se de um envolvimento físico e intelectual diante do trabalho de arte. Isso nos faz lembrar de um trabalho do artista espanhol *Antoni Muntadas* (1942), que por meio de uma frase impressa sob um determinado suporte, no caso um adesivo, alertava em caixa alta:

ATENÇÃO: PERCEPÇÃO REQUER ENVOLVIMENTO (2002 - 2011)

Tal ênfase verbaliza de forma evidente o envolvimento do indivíduo em qualquer situação que responda por percepção. A própria imagem da frase em branco sobre um fundo vermelho, nos oferece uma relação quase que sinestésica com o adesivo. O vermelho representa simbolicamente o calor e a presença, e evoca a subjetividade. Isso nos põe diante da própria situação de *Blindhotland*. De certo modo, isso nos coloca em face com um dos paradigmas mais complexos da ciência moderna e contemporânea: o enunciado do *Princípio da Incerteza* de Werner Heisenberg. Segundo físico, para observar determinados fenômenos físicos seria preciso colocar o observador na equação, ele como ponto de referência. Segundo Cildo Meireles, esse princípio “de certa maneira nos dá uma demonstração científica da natureza ilusória da objetividade” (OBRIST, 2006, p. 68). E complementa: “para Heisenberg, [...] nós sempre observamos a desordem que causamos enquanto estamos no ato da observação e pelo simples fato de observar”. Nessa princípio físico, a imprecisão, ou melhor, a incerteza é incorporada ao processo de investigação. Heisenberg (1987) havia notado que era possível determinar alguns valores qualitativos na observância do movimento de partículas em um dado experimento. Mas para isso, não poderíamos pensar no sistema de forma isolada e sem o nosso

referencial. E em tal situação, fez-se perceber que o condicionamento deveria ser considerado para que se chegasse o mais próximo possível da determinação de suas coordenadas. E nesse sistema, não mais objetivo nunca teríamos com precisão a velocidade a posição da partícula; ou um ou outro. Temos portanto um tangenciamento claro entre a ciência e a obra do artista. O interesse nas transformações da ciência se dá também pelo problema filosófico gerado quando uma determinada questão é problematizada por outra ou mesmo superada.

No caso, Cildo parece interessado justamente na cisão entre Einstein e Heisenberg, o que, grosso modo, opunha objetividade e subjetividade. Outro aspecto interessante é que com a teoria da relatividade o entendimento de espaço havia se desviado para a noção de campo, no qual espaço e tempo são interdependentes¹⁰. O próprio desenvolvimento posterior da física quântica absorvera essa percepção do quadridimensional. Portanto, como vimos parcialmente na introdução, não faz mais sentido falar de espaço sem considerar o campo, que é usado para representar os fenômenos físicos. Tanto os fenômenos inerciais quanto os gravitacionais são explicados por mudanças na estrutura métrica do campo. “Em vez de um sistema de referência rígido e fixo, agora tem-se a possibilidade de se constatar as variações na curvatura do espaço, ou, no que dá no mesmo, o uso de critérios não euclidianos de medida e de cálculo em diferentes partes do campo como um todo, segundo as variações da densidade da matéria e da energia” (Abbagnano, 1998, p. 351).

É importante reiterar que, a partir da revolução empreendida pela teoria da relatividade, esse debate continuará a ser ampliado pelo desenvolvimento da física atômica e da mecânica quântica, cuja pedra fundamental estaria nos enunciados de Niels Bohr. A partir deles, os avanços contemporâneos da física teórica trariam para o debate o Princípio da Incerteza de Werner Heisenberg, que contestará o caráter universal das postulações de Einstein. É revelador como o desenvolvimento da física teórica na segunda metade do século XX, de certa maneira, irá destituir várias das verdades científicas, inclusive questionando o próprio método secular de comprovação entre a razão matemática e o experimento. Tais mudanças serão abordadas didaticamente por Heisenberg (1987), em seu livro *Física e Filosofia*, que contribuiu com indicativos importantes para se avançar na compreensão do próprio espaço em situações distantes do campo real e cuja escala nos permitiria comprovar através da visão a sua existência. Este físico e pensador alemão justificaria que a física atômica moderna é fundamental para compreender as mudanças nas visões de mundo, estabelecendo novos paradigmas de conhecimento e atualizando alguns conceitos da filosofia, por exemplo: o espaço, o tempo, relações de causa e efeito e o grau de objetividade alcançável nas observações humanas sobre a natureza.

Explorar um possível conceito de espaço, mesmo que demarcado pelas experiências científicas, nos faz construir um trajetória que se bifurca paulatinamente, oferecendo um complexo palimpsesto no

¹⁰ “Blindhotland era exatamente a tentativa de criar um campo. A lei geral de formação nesses trabalhos era a negação da prioridade do olho. A partir daí começaram a me interessar os trabalhos que não fossem exclusivamente feitos para o olho (percepções térmicas, gustativas, olfativas, etc.)” (MEIRELES, 2009, p. 67).

qual se sobrepõem compreensões distintas, desde uma situação que diz respeito ao universo bem distante da nossa realidade imediata até o universo atômico. E neste, a compreensão da mecânica se dá de uma outra forma, mesmo que a priori esteja amparada na causalidade mecânica. Cabe, portanto, descrever alguns aspectos que dizem respeito à mecânica quântica. Dentre eles, talvez o mais relevante seja a inserção da probabilidade ou o acaso na observação de um sistema físico. Entretanto, é importante enfatizar que as investigações no campo da mecânica quântica dizem respeito ao universo microscópico. Se o caso for avaliar fenômenos de porte macroscópico, as mecânicas de Newton e Einstein permanecem como referências primeiras. De qualquer maneira, a introdução do Princípio da Incerteza, por exemplo, foi um ataque frontal às idéias de causalidade e determinismo da ciência moderna, mesmo que limitado a uma abstração do universo micro.

Como dito no começo do capítulo a idéia de continuidade espacial sugerida pelo artista assemelha-se a noção de campo instaurado na física e que, portanto, faz com que o artista reivindique para a sua arte uma perspectiva de estudo do espaço topológico. Ademais, em um outro pólo, o artista sintomaticamente coloca o indivíduo no centro dessa percepção espacial. Nessa condição, havia o interesse do artista de causar efeitos nas pessoas os quais compunham aquilo que chamava de “liliputismo”, referência direta à ilha fictícia de *Liliput* - cenário da narrativa literária presente em *As Viagens de Gulliver*. Em termos físicos, na história de Jonathan Swift o personagem principal entraria em choque com as figuras minúsculas que habitavam a ilha. Percebe-se, portanto, um desconforto escalar. Em depoimento, Cildo comenta:

Seria essa sensação que você tem na adolescência e na infância. Essa liberdade adolescente que pra mim tem a ver com física mesmo, com crescimento de órgãos dentro do corpo. Enfim, mas é sempre um sujeito e um objeto. Pode ser você e o seu relógio ou você e uma bola ou uma pessoa. Você percebe esta relação de escala, desses dois elementos, assim como se no mundo um fosse muito grande e o outro muito pequeno ou o contrário. Pode ser os dois muito pequenos ou muito grandes, mas simultaneamente.

Nessa exacerbação dos sentidos três fenômenos da percepção comparecem com evidência. São eles: o *liliputismo*, a *sinestesia* e a *cinestesia*. Poderíamos ir além e falar de uma outra condição derivativa, chamada *cenestesia*, mas que não se aplica necessariamente na experiência do espaço¹¹. Esses elementos comparecem no depoimento do artista ao também artista Antônio Manuel na pesquisa *Ondas do Corpo* (1978). Portanto, *sinestesia* com S seria a capacidade de percebermos algo por meio de um sentido, só que essa percepção nos chama para algo que estaria na chave perceptiva de um outro sentido. Nessa situação, sentimentos e memória são acionados, podendo ser um fenômeno neurológico ou mesmo uma figura de linguagem. Já em *cinestesia*, está vinculada ao movimento corporal. Diz respeito, portanto, a percepção sensorial que temos dos movimentos corporais e em relação ao ambiente imediato que nos cerca. Nesse último caso a percepção se dá sem a visão. Estruturalmente, como linguagens, temos assim “sinestesias” dos dois tipos, com C e com S, essa

¹¹ *Cenestesia* está relacionada a uma sensibilidade interna e orgânica, que independe da ação dos sentidos.

muscular e a outra de sentidos ou de um cruzamento de sentidos. Todos eles operando sem necessariamente contar com o olhar.

por isso é um trabalho que lida com essa sinestesia, com essa com S e com C, as duas sinestesias por exemplo tem a coisa muscular de você definir uma coisa a partir de uma percepção muscular mesmo, e tem esse cruzamento de percepção sensorial de você chegar a uma idéia de espaço através do som, através das bolas ou através deste descompasso dessas imagens que seriam publicadas nesses jornais no mesmo dia sem legenda. Quer dizer só uma pessoa que tivesse tido acesso a esses outros jornais teria totalidade dessa coisa que em psicologia está ligada ao liliputismo, a essa sensação meio de descompasso, de estranhamento...¹²

A produção artística daquele momento parecia querer estabelecer alguns parâmetros novos para o estatuto da arte. Tal consideração levaria em conta um fluxo em que a abertura do campo conceitual e prático da arte, valendo-se do processo, poderia culminar em possíveis sínteses. Como já vimos em outros casos estudados ao longo dessa narrativa espacial, a experimentação promovida pelo Cildo não era exclusiva de seu trabalho. Existe uma aproximação plausível com as intenções de *Muntadas*, que inclusive é seu amigo e interlocutor. Curiosamente, no início da década de 1970, o artista espanhol vinha desenvolvendo uma série de trabalhos chamados de *Experiências Subsensoriales* (1971 – 1973). Consistia em uma série de ações individuais e intervenções coletivas que exploraram o que o artista chamou de subsentidos (tato, olfato e paladar) por oposição aos sentidos tradicionalmente explorados como a visão, em especial, e a audição. São elas: *Manipulables* (1971); *Piano Táctil* (1971); *Poema Táctil* (1971); *Reconocimiento de un espacio* (1972); *Reconocimiento de un cuerpo* (1972) e *Concierto Sensorial* (1973).

A própria realização da exposição em um lugar de natureza experimental do museu, demonstra um interesse do circuito de produção em abrir espaço institucional para ações que se distanciavam da tradição moderna da pintura e da escultura. A tal *Área Experimental*, criada em 1975, que não tem necessariamente correlação com a *Unidade Experimental* de anos antes, era a formulação institucional de um ambiente reivindicado pela classe artística que vivenciava o cotidiano do MAM RJ. A formulação desse espaço apontaria um dado paradoxal: como efetivar um espaço físico para uma arte que questiona justamente esse lugar? Apesar disso, como aponta Fernanda Lopes (2013, p. 39), esse novo lugar era uma conquista artística e política. Esse canto de atrito poderia ser palco para o tão nebuloso e complexo universo do experimental. Cildo Meireles optaria então na constituição de um espaço instalativo (*Eureka/ Blindhotland*), desconstruindo inclusive as categorias tradicionais da arte, muito em função de uma reavaliação das propriedades físicas do espaço que contem e ao mesmo

¹² Nesse item os depoimentos do artista transcritos foram concedidos ao autor na série de conversas realizadas com o artista. Tais diálogos foram fundamentais para entender a formulação do ponto nodal da tese em que esse conjunto de trabalhos sugere.

tempo é a própria arte¹³. Um desdobramento importante empreendido pelo artista estava na abertura de um debate acerca do peso na arte contemporânea.

* * *

A compreensão e a percepção do peso compõem o elemento de maior relevância na escultura, segundo Cildo. Constitui-se de um problema de base da história da escultura. E mais, “está é uma questão que tem sido sistematicamente recalçada” (Meireles, 2009, p. 80). Ele, o peso, remonta ainda ao modo como o objeto de arte se comporta ao longo da história. A solidez e soberania da escultura moderna parecem entrar em colapso, após ter fomentado por anos a visão como elemento de ilusão. O peso escamoteado pela escultura passaria a ser deixado de lado. Nos interessa é o fator peso muito além do fato escultórico. Ele deve ser visto como elemento determinante na experiência do espaço. Uma perspectiva que vai ao encontro do que Cildo vinha formulando.

Richard Serra redige em 1988 um texto em que de certo modo presta tributo à questão do peso, elemento central nas definições da física estática e, por conseguinte, no estudo contínuo do artista em forçar os limites da condição de equilíbrio das coisas no mundo. Em muitas de suas peças o desequilíbrio ou desmoronamento para ser um movimento sugerido, mas que nunca acontece. Na verdade, o senso de orientação do indivíduo é compelido a mudar. Nesse sentido, a questão sensitiva do *liliputismo* passa a ser também um ponto de convergência entre os dois artistas. Entretanto, é preciso alertar para o fato de que Richard Serra é tributário direto da tradição da escultura moderna, o que não é evidente de maneira alguma em Cildo. O artista norte-americano tem assim como desafio permanente problematizar essa tradição.

Assim como em Clido Meireles, Richard Serra tem nas reminiscências de infância situações que lhe foram marcantes e que atravessam o seu imaginário na formulação de seus estudos artísticos acerca do espaço. O artista norte-americano conta que foi levado pelo seu pai a um estaleiro de barcos. Na ocasião ele presenciou o momento em que aquela enorme embarcação seria solta de suas estruturas de sustentação para dali ser solta ao mar. A retirada das escoras, o movimento em direção à água, o impacto daquela grande densidade de material em choque com o volume de água e aquele ajuste de uma situação de equilíbrio e, em seguida, de leveza ficariam marcados para sempre na lembrança do artista (Serra, 1994, p. 194). O impacto imagético e sonoro daquele acontecimento em que o peso parecia querer encontrar um situação de ajuste entre a colisão de um elemento concebido pelo homem e a natureza pode ser um ponto de partida para um fio condutor da obra do artista. Como ele

¹³ Paulo Venâncio Filho (2013), em seu texto *Experiment/ Experiência: art in Brazil, 1958 - 2000* nos dá uma luz acerca do significado amplo e nebuloso do “experimental” na arte contemporânea brasileira formulado nos primeiros anos da década de 1970. Para ele, “o experimental é o modo como o processo artístico se desenvolve entre nós, sem preconceitos, anticonformista, destituído de experiência prévia, na ausência de uma tradição forte, muitas vezes improvisando, mas ao que tudo indica ainda inescapável”.

mesmo sugere em seu texto existe um fascínio perpetuo para como a maneira que o peso se ajusta. Pode-se inclusive dizer que ele é determinante no grau de leveza que as coisas aparentam, outro aspecto pertinente ao artista. Como ele mesmo escreveu,

I have more to say about the balancing of weight, the diminishing of weight, the addition and the subtraction of weight, the concentration of weight, the rigging of weight, the propping of weight, the placement of weight, the locking of weight, the psychological effects of weight, the desorientation of weight, the disequilibrium of weight, the rotation of weight, the movement of weight, the directionality of weight, the shape of weight (SERRA, 1994, p. 194).

E sobre esses mesmos aspectos, a instalação *Eureka/ Blindbotland* parece querer ativar no indivíduo que ali interage uma série de especulações espaciais dependentes da noção física do peso, da densidade e do volume. E mexendo em paralelo com a densidade, o artista reorienta paulatinamente a pessoa no espaço. A arte assim provoca uma reação, e é a partir dela que o espectador se reorienta. Tanto em um trabalho como no outro, a atração é feita pelo olho que é subitamente pego de surpresa. Se nas grandes esculturas de Serra a visão é o elemento que primeiro nos é ativado pra reorientar, no território *Blindbotland* os demais sentidos precisam estar em alerta permanente, já que se vivencia o que Cildo chama de anestesia visual, desprovido o trabalho de um apelo estético ou visual.

Outro ponto fundamental é que tanto nas peças agigantadas de Serra como em um conjunto múltiplo como o *Eureka/ Blindbotland* o sentido de orientação coordenado do homem é desfeito. Perde-se o horizonte, altera-se a noção de profundidade, desestabiliza-se a ortogonalidade do corpo em relação à superfície. Ou seja, todos os parâmetros mapeados por Bollnow (2011) são postos em suspensão. Ademais, um outro aspecto poderia ampliar ainda mais a discussão: a base escultural. Nesse sentido, a própria história da escultura poderia ser traçada enquanto história do peso, o que é posto pelo próprio Serra. Simbolicamente, a operação artística realizada por Manzoni em *Socle Du Monde* é a centralização em uma única peça do nosso sentido de orientação no mundo, que no caso é colocado de ponta - cabeça. Ocorre, portanto, uma inversão escalar imensa. Por sua vez, a leveza e delicadeza de *Cruzeiro do Sul* é inversamente proporcional à sua carga energética e poder de condensação. Obviamente essa peça muito tênue não tem como concentrar peso, mas pode ser pólo de atração e força por sua iminência incendiária. Em última instância, temos um questionamento do peso da gravidade ao qual estamos condenados e sobre a ação dela a arte parece querer encontrar situações em que tal força apareça de forma clara e efetiva.

—

3.1.2. A constituição do espaço cego e a noção de gueto

Ironicamente, o olho é o primeiro órgão sensitivo a ser ativado na experiência *Eureka/ Blindbotland*. A visão enquanto dispositivo é ludibriada pelo trabalho de arte e conduz o espectador/ participante – que aqui optamos com frequência o uso do termo neutro “indivíduo” – a uma situação de total instabilidade. Formula-se, portanto, o que queremos chamar aqui de uma *zona de incerteza*, a qual o artista denomina de *Espaço Cego*. Trata-se de uma perspectiva mais ampla do que simplesmente associá-lo à ausência da percepção visual. Podemos falar de novos modos de fruição dos trabalhos.

A nossa hipótese é que sem o controle ilusório da visão outras perspectivas e definições espaciais comparecem. Desde o *Espelho Cego* (1970), ou mesmo na série de *Estudos* (1969), o artista procura forçar um deslocamento da arte para o que ele denomina de “fonofenômeno ou fonômeno”. Outro aspecto relevante é a natureza deflagratória do trabalho que, quando ativado, expressa ações incertas ou incontrolláveis. Sendo assim, o cego pode ser entendido sob o viés do controle. O espaço que é cego é indeterminado, e nos põe em um estado de consciência de permanente alerta. Isso funda uma característica crucial em sua produção e pensamento: uma complexa dualidade entre atração e receio. E é aqui que a questão sedutora se coloca, em um espaço entre, onde a experiência se faz imprescindível. Também, existem outros sentimentos atrativos, que podem inclusive advir do mero aspecto sensorial. Esse, portanto, pode te reconduzir a um exercício de natureza cerebral, recodificando o entendimento do espaço. Portanto, o espaço cego é também o espaço de sedução. Cildo qualifica o Espaço Cego como algo que se coloca diante do poder da indeterminação. Em depoimento diz:

Eu acho que é uma coisa cega mesmo, no sentido assim que você sabia que era importante você tentar se aproximar mais, esclarecer mais, definir mais, mas ao mesmo tempo é uma coisa, é um desafio. Você sabia que ele era muito tênue. Seria um pouco talvez essa sensação do Heisenberg.

Tornar o espaço à vista seria um objetivo do artista, ao mesmo tempo em que revelar as situações espaciais invisíveis aparecessem. Tal idéia de tornar visível comparece nas *Inserções* e no plano do cotidiano. Existe uma operação de atrito permanente com o mundo exterior e dele é possível extrair e perceber determinadas dinâmicas do espaço. No caso, seria pertinente ampliar a noção de espaço cego para o âmbito social. Frederico Moraes¹⁴ coloca que “este espaço cego tem uma outra implicação que é mais social. Esta é a minha leitura, inclusive porque o espaço cego é este espaço vazio onde os edifícios fazem de murais”. É justamente a noção do que se coloca à margem ou que não é de interesse para quem o observa. A informação que parece importar não está ali presente. Ainda segundo crítico, “em um sentido amplo, o espaço cego é percebido em termos de sociedade. São estes

¹⁴ Todas essas passagens da fala de Frederico Moraes foram extraídas de depoimento cedido ao autor. No momento daquela conversa havia o interesse de se ampliar a noção de espaço cego. O crítico, portanto, reitera a noção de gueto, conceito naquele momento explorado pelo artista.

guetos onde você tem os homossexuais, os marginais mesmo. Isso que a gente sabe que existe mas não vê ou não quer ver, e principalmente as autoridades não querem. E o trabalho *Blindhotland* é um pouco isso”.

O gueto é então uma constatação dessa zona invisível ou à margem. Ela é consequência direta da própria dinâmica do espaço social. Ele é gerado pelo jogo de poder que se estabelece em determinados territórios. Metaforicamente, o trabalho de arte se coloca então como uma situação análoga ao do gueto, valendo-se justamente de algumas propriedades que estão ali exacerbadas como o grau de contenção, a densidade do espaço, o fluxo intenso de informação e sua capacidade explosiva. Na observância dessas características, Cildo Meireles desenvolveu dois trabalhos que complementam a discussão anterior em *Blindhotland/ Gueto* (1975) e *Sal sem Carne* (1975)¹⁵.

A origem primeira desses trabalhos estariam na própria história de vida do artista. Primeiro, o fato de que sendo parte de uma família de indigenistas o punha em contato direto com a “guetificação” do índio no Brasil central e na região amazônica. Em segundo, o fato de ter vivido em Nova York o fez perceber de forma mais aguda a segregação racial, materializada pela própria dinâmica do gueto existente em Manhattan. A percepção de duas realidades culturais diametralmente opostas, convergiam para uma mesma condição espacial, o que aproximava a realidade vivida na infância e a relação de alteridade estabelecida em um contexto urbano fora do país. Mas para entender a origem, vejamos uma reminiscência de infância do artista¹⁶.

Eu devia ter quatro ou cinco anos, e na época meu pai trabalhava em Goiânia, na Inspetoria Regional de proteção aos índios. A gente morava nos fundos e sempre tinha algum índio que ia fazer refeição lá em casa e que morava numa pensão, num dormitório que tinha. Mas sempre tinha assim...Tinha esse cara que a gente gostava muito que era um cara brincalhão. Acho que era um Krahô. Eu me lembro de um dia em que ele chegou lá pelas três e meia, quatro, pra tomar um lanche. Ele chegou

¹⁵ Esses dois projetos foram apresentados como um único corpo instalativo na Galeria Luiz Buarque de Hollanda e Paulo Bittencourt, logo após a abertura da exposição na Área Experimental, ao final de 1975. O conjunto é formado pela a instalação *Blindhotland/ Gueto* e pelo disco de vinil do projeto *Sal sem Carne*.

¹⁶ Havia uma proximidade justificada para com os índios Krahôs que ocupavam os estados do Maranhão, Pará e Goiás. Cildo Meireles explicaria detalhadamente a atuação de seu pai frente à proteção dos índios. “Meu pai começou a trabalhar com a equipe do Rondon, no serviço de proteção aos índios. Nos anos quarenta ele estava aqui no Rio, onde era a diretoria, quando receberam telegramas de um pastor do Maranhão denunciando um massacre de índios Krahôs. Meu pai foi mandado pra lá pra fazer um inquérito administrativo. Ele chegou, tomou conhecimento da coisa e ficou sabendo que na verdade aquele era o segundo massacre cometido pelo mesmo grupo, liderado pela mesma pessoa. Ele transformou isso em um objeto de luta dele, e isso custou exatamente a sua carreira. Ele tinha uns cinquenta anos e sofreu um processo, mas ele transformou esse processo, que era um inquérito administrativo, em um inquérito policial. O cara, o acusado, foi levado à júri e condenado. Foi a primeira vez na história jurídica do Brasil que alguém foi condenado por matar índio. E ele ainda descobriu que o primeiro massacre tinha ocorrido dez, quinze anos antes desse denunciado pelo pastor na região do Bico de Papagaio. Nessa região até hoje tem conflito de terra, continua esse massacre de quinze, vinte anos atrás, da década de noventa. Foi lá nessa mesma região. Mas na primeira vez eram quatro mil índios nessas terras que sempre foram muito cobiçadas”.

com uma pedra na mão. Quando ele chegou com aquela pedra, perguntei: ‘porque você está carregando essa pedra?’ Ele falou que as pessoas estavam mexendo com ele por ele ter um cabelo grande. E mexiam sempre que ele passava pela rua. Mas ali eles tinham começado a jogar coisas nele, pedra e tal. E ele pegou aquela pedra pra se defender. Eu me lembro que criança eu achei aquilo uma coisa tão absurda [...]. Eu cresci em um ambiente onde a questão do índio foi sempre muito presente. O índio é um exemplo assim de uma guetificação. E por motivos diferentes, se você pensa em razões étnicas ou religiosas, milhares de guetos aparecem.

Em uma situação de desvantagem, o gueto se apresenta como forma de construção identitária por meio da diferença e da hostilidade sofrida. A presença de gueto agrega a própria idéia de hostilidade em função da troca direta entre indivíduos ou grupo de indivíduos, inseridos na lógica da ação e reação. Em uma disputa territorial, por exemplo, quem enxerga do gueto para fora estabelece um movimento de reação consciente por se ver na condição de oprimido. A condição adversa ali vivenciada faz com que se perceba o mundo do outro, do opressor. Portanto, faz emergir uma força oposta de contraposição, numa busca permanente por uma nova condição harmônica¹⁷.

Após o retorno de Clido dos EUA, o estudo acerca do Gueto se intensifica à partir de 1974, quando de sua viagem para o interior de Goiás, à Trindade, local onde a avó residia. É lá que se concretizam o levantamento fotográfico do projeto *Sal sem Carne* e das imagens que comparecem nas Inserções propostas no projeto. Foi lá também que foram feitas as gravações sonoras para o vinil. Podemos também pensar que a formulação mais concisa da idéia de gueto, nasceu da observação dessa paisagem interiorana cuja “quente terra cega”. Inclui-se também a maneira como esse corpo denso, que é o gueto, em função de um descompasso de poder, responde ao mundo exterior.

Aos modos do conjunto maior *Eureka/Blindhotland*, a instalação *Blindhotland/ Gueto* (1975), sob outros parâmetros, subverte novamente os elementos referenciais de orientação que temos. O que nos faz pensar em um outro lado, invisível ao nosso olho culturalmente condicionado. Nesse trabalho tem-se “um campo” (mesma definição conceitual anterior) de dimensão variável e demarcado pela presença de feltro. Criando uma barreira tátil e visual, esse território é circundado por uma rede de nylon. Esse espaço de contenção, aberto à experiência individual ou coletiva possui 8 bolas de couro espalhadas pelo chão. 4 eram bolas de basquete e as demais 4 de futebol de salão. O que as diferenciava além da dimensão e do volume, era o fato de que em cada conjunto de 4, uma era preenchida com areia, a segunda com estopa, a terceira com ar e a quarta com hélio. Nesse caso a relação entre peso e

¹⁷ O olhar de quem está de fora do gueto pode ser explícita segundo as impressões de Eduardo Viveiros de Castro ao alertar para a cegueira diante do índio no Brasil, situação clarividente nos anos 1970. “A impressão que tenho é que o Brasil até bem pouco tempo não queria nem saber de índio, e sempre morreu de medo de ser associado, lá fora, a esse personagem, que deveria ter sumido do mapa há muito tempo e virado uma pitoresca e inofensiva figura do folclore nacional. Mas os índios continuam aí, e vão continuar. E, como vemos, eles começam devagarzinho a ser admitidos no Brasil oficial – midiático, agora que foram legitimados na metrópole. A Amazônia precisou passar pela Europa para se tornar visível do litoral do Brasil. Antes assim” (CASTRO, 2007, p. 85).

dimensão é desfeita por completo. Se na primeira instalação o volume é constante, nessa outra tanto o volume como o peso são variáveis. O espaço cego é reiterado novamente.

E nesse espaço, o seu limite último dado pela rede, embora contenha, mantém a fluidez que o trabalho necessita. A dicotomia entre interior e exterior é muitas vezes posta em questão. Se poderia falar de uma “política dos fluidos” como coloca Brito, um lugar de negociação permanente tanto em *Blindhotland/ Gueto* como em *Eureka/ Blindhotland*. À vista disso, o crítico descreve que “as redes que cercam o local são espécie de antimuros, afirmam a fluidez dos limites, a possibilidade de expansão dos corpos e do ambiente. Sugestões de esponjamentos: paredes que pulsam, avançam e recuam, paredes que se deixam atravessar” (MEIRELES, 1981, p. 8). Trata-se de um movimento que nunca consegue nos oferecer a solidez do lugar real.

No projeto *Sal sem Carne* (1975), o registro do gueto é auditivo e visual. A proposta nasce de uma iniciativa documental que se configura com dispositivo audiovisual para a percepção do público. Por meio de um vinil de 33 r.p.m., gravado em oito canais, Cildo reproduz de forma truncada registros sonoros de duas culturas antagônicas e em permanente atrito: a cultura nativa do lugar (dos índios Krahôs) e a cultura do ocidente reproduzida naquele lugar. Esse embaralhamento sonoro alude a formulação de uma cultura híbrida, mas que em seu seio nunca se completa, reascendendo a possibilidade do gueto. Existe simbolicamente um espaço entre, de permanente negociação. Além da banda sonora (uma rádio-novela), a instalação pode ser composta por uma série de imagens que retomam a ilustração da própria capa do disco. As fotografias são expostas por meio de monóculos que ora apresentam a cultura indígena, ora ilustram a cultura ocidental. O encarte do disco em si é formatado de um lado com a realidade indígena e do outro pela cultura ocidental. E não é à toa que no centro dessa imagem de ocidente, o artista destaque a figura do louco, um exemplo de um ser marginalizado e de permanente associação ao gueto.

A idéia de *Sal sem Carne* nasce enfim da vontade de se expor uma cosmogonia¹⁸, “cujo desenvolvimento seria assim resumido: uma situação primal de harmonia, anterior ao nascimento, cujo o equilíbrio é rompido justamente com a fecundação” (MEIRELES, 1981, p. 38). E, após o nascimento, o sentido de existência estaria na procura permanente da harmonia perdida, à procura do irmão, daquele que supostamente é semelhante. Como exposto pelo próprio artista, a nível de uma interpretação antropológica, a cosmogonia “relaciona-se com a situação de gueto e remete ao confronto entre o opressor e o oprimido, ou entre colonizador e colonizado. Assim, o Brasil dos índios corresponderia ao estado de harmonia primal, que foi rompido com a chegada do colonizador, estabelecendo-se uma situação de gueto” (1981, p. 38). No caso, como ocorre em situação de gueto, é a minoria oprimindo a maioria. De certo modo, em um outro patamar de escala, o artista lança idéias semelhantes às que foram apresentadas na fábula *Cruzeiro do Sul*, referenciada anteriormente.

¹⁸ Na pesquisa *Ondas do Corpo* (1978) de Antonio Manuel comparece uma descrição minuciosa dessa cosmogonia. Aliás, esse depoimento foi subsídio para precisar melhor a descrição complexa desses trabalhos da série *Eureka/ Blindhotland*.

Novamente é a retomada do que definimos como uma consciência contextual, que é ao mesmo tempo cultural e corporal¹⁹.

Para Cildo, existe uma situação ideal de vida e ela pode ser representada por três condicionantes: “não jogar com ninguém e não deixar ninguém jogar com você; nada ter é igual à nada perder; nada reter”. Essa seria a ordem estabelecida diante de uma condição fraternal primeira. Reconstituí-la está na base de uma dinâmica espacial por ele almejada. Se pensarmos em termos de gueto, o movimento reativo do mesmo advém de sua força constante de contornar uma situação. A densidade desse lugar e a excessiva troca de informação que acontece, oferece substrato para um movimento de retorno. É sobre essa metáfora que o artista representa nesses seus trabalhos.

Poderíamos falar dessa condição do gueto, por exemplo, no que acontece nos espaços de segregação das grandes cidades. O artista retoma com frequência a situação urbana nova – iorquina²⁰. No início da década de 1970, a classe média branca, que havia formulado a situação de gueto à população negra, vivia em estado de alerta em uma busca incessante por segurança. O negro, confinado às áreas mais humildes e de alta densidade, se via livre para operar fora de seu território. Seria o paulatino movimento de inversão que caracteriza o gueto. Como diria Antonio Manuel, o trabalho de Cildo Meireles “está ligado à densidade da própria vida”. Essa discussão espacial pode ser retomada no projeto de *Através* (1983 – 1989), que também põe no limite a percepção de uma “política dos fluídos”.

—

¹⁹ Ao se referir aos seus objetivos políticos e teóricos, Viveiros de Castro (2007, p. 135), fala de uma vontade de sua classe de antropólogos da mesma geração. Tal postura, grosso modo, aproxima-se do olhar “indigenista” de Cildo Meireles. Viveiros de Castro dirá que “o objetivo político e teórico, como antropólogos, era estabelecer definitivamente – não o conseguimos; mas acho que um dia vamos chegar lá – que índio não é uma questão de cocar, de pena, urucum e arco e flecha, algo de aparente e evidente nesse sentido estereotipificante, mas sim uma questão de ‘estado de espírito’. Um modo de ser e não de aparecer. Na verdade, algo mais ou menos que um modo de ser: a indianidade designava para nós um certo modo de devir, algo essencialmente invisível mas nem por isso menos eficaz: um movimento infinitesimal incessante de diferenciação, não um estado massivo de diferença anteriorizada e estabilizada, isto é, uma identidade. [...] Em suma, a idéia era que índio não podia ser visto como uma etapa na marcha ascensional até o invejável estado de branco ou de civilizado” (2007, p. 137).

²⁰ O pensamento do artista acerca da alta densidade do gueto tem confluência com as observações feitas por Richard Sennett (2008) ao descrever criticamente as dinâmicas dos guetos em Nova York. Em um dado momento, segundo ele, posteriormente às reformas urbanas de Moses que visavam limpeza e segurança, gerou-se um movimento de comunidades (novos imigrantes, judeus pobres e negros) que haviam sido segregadas em estabelecer uma personalidade coletiva honrada. Segundo o teórico e escritor, “reaviver o amor-próprio do gueto implicava voltar-se para dentro do espaço e da mente. A atividade dos embriões comunitários concentrou-se na busca de uma distinção comum, por meio da ocupação de prédios que definissem o próprio território do grupo, mais do que fazer contato com os diferentes”. É sobre essa dinâmica que o olhar apurado do artista era focado.

3.2. Momento de inflexão: síntese, processo e abertura

O trabalho *Casos de Sacos* (1976) é complementar às ações empreendidas em *Eureka/ Blindhotland* (1976) e *Blindhotland/ Gueto* (1975). Nele, o experimento se dava pela manutenção do peso e a variação do volume. Para ilustrar tal fenômeno paradoxal, o artista se utilizou de 12 sacos de papel com capacidades distintas, variando entre 0,5 kg e 10 kg. Ao todo, são 12 de 10 kg, 12 de 5 kg, 12 de 3 kg, 12 de 2kg, 12 de 1kg e 12 de ½ kg. Por meio de um movimento de ida e volta, crescente e decrescente, ele organiza esses sacos a conformar 12 situações com pesos constantes. Por meio de uma análise combinatória ele ia preenchendo esses sacos entre si aos modos, por exemplo, de uma boneca russa. na ocasião da exposição do trabalho na Pinacoteca do Estado de São Paulo (1977), Aracy Amaral descreve o processo do trabalho de forma simplificada:

Assim, se um continente é um saco de 10 kg que contém um de 5 kg, contendo um de 3 kg, que contém um de 2 kg, este contendo um de 1 kg e este um de ½ kg, sua forma difere totalmente do saco de 10 kg que contém um de ½ kg que contém 1 de 1 kg, um de 2 kg, um de 3 kg, dentro de um de 5 kg. Assim, Cildo Meireles obtém duas variantes a partir do continente de igual dimensão, totalizando 12 situações²¹.

Como comenta o artista, o pressuposto inicial desses trabalhos eram de poder arranhar a densidade e, por conseguinte, o volume e o peso. Em *Casos de Sacos* a questão era gerar um desconforto visual pela diferenciação volumétrica. E tal desconforto era agravado pela própria disposição dos sacos em varal, o que acentuava o caráter volumétrico das peças, ao mesmo tempo em que a corda daquele suporte permanecia constante e sem grandes oscilações. O próprio título do trabalho - no qual as sílabas se interpenetram - num jogo de linguagem confere as noções de anverso e reverso; movimento também sugerido no processo de composição dos sacos (MAIA, 2009, p. 49). O artista parece querer clamar por uma situação de desequilíbrio e abertura do trabalho. O enunciado do trabalho, instrução aberta à qualquer um fazer de modo prático e rápido, sugere uma aliteração em seu texto. Tudo, entretanto, é consequência de um postulado que define o trabalho. E por meio de ações aparentemente simplórias, que são na verdade gestos sutis, as propriedades do espaço, ou dos elementos que o constituem, são problematizados.

Verifica-se, portanto, um movimento de descolamento do trabalho do plano material em direção à deflagração. Tal trânsito se completa também por uma alternância entre a razão abstrata e o mundo

²¹ Trecho extraído de documento oficial da Pinacoteca do Estado de São Paulo. A crítica de arte Aracy Amaral descreve o trabalho *Casos de Sacos* e justifica a importância do trabalho de Cildo Meireles no Boletim N° 50 da Instituição (1977). Em 1977, esse trabalho também foi exposto no Museu de Arte e de Cultura Popular da Universidade Federal do Mato Grosso, situado em Cuiabá. A exposição apresentava também o projeto *Sal sem Carne* (1975), o que colocava a produção de Cildo em uma ambiência próxima à representada em seus trabalhos. Essa realidade espacial compartilhada é um desejo permanente do artista.

real. As analogias entre um e outro parecem cada vez mais pertinentes. Esse processo imediato de simplificação do trabalho é resultado também de uma vontade de síntese, corroborando para uma das qualidades principais da arte que parte do conceito.

Outros meios também eram experimentados por essa arte classificada enquanto experimental, e o debate artístico ganharia novas feições e modos de inserção no próprio circuito da arte. Além da sua participação dos debates e ações do MAM RJ, inclui-se a participação da Área Experimental, Cildo Meireles também fez parte do time de artistas que pensaram e editaram a revista *Malasartes*²². A primeira edição merece atenção especial por configurar em seu espaço editorial uma seleção do artista de trabalhos de seus pares. Com o título de “Quem se desloca recebe, quem pede tem preferência”, frase de Gentil Cardoso, foram apresentados na forma de publicação – texto e imagem – a produção de artistas²³ que segundo Cildo havia sido marginalizada pelo circuito. Era, em termos editoriais, uma iniciativa em tornar pública trabalhos de arte esquecidos, escamoteados ou mesmo inéditos. Era o reflexo de um momento histórico vivenciado, em que o anseio e a busca por novos modos de operar a arte eram bem – vindos. A própria noção de experimental havia se alterado. Os artistas brasileiros, por exemplo, pareciam construir trajetórias próprias. Vale lembrar novamente que foi nessa edição da revista que o texto de *Inserções em Circuitos Ideológicos* foi publicado na íntegra. Portanto, foi mais um mecanismo utilizado pelo artista em reconhecer um outro espaço formulado por circuito.

Curiosamente, e não seria à toa, que se via florescer na ciência uma eclosão de novos parâmetros experimentais no campo da matemática e da física teórica. As fronteiras objetivas da ciência pareciam não mais suportar as novas descobertas deflagradas pela mecânica quântica e posteriormente pela teoria do caos. Trata-se do momento em que se passou a olhar para o problema incomodo da desordem na ciência. A compreensão do Caos nasce justamente desse novo olhar

²² Revista trimestral que circulou apenas por três edições. A primeira delas corresponde aos meses de Set./ Out./ Nov. de 1975. A revista tinha sua sede no Rio, muito embora sua natureza editorial atendia a uma rede de pensamento contemporâneo brasileiro, em especial da produção em arte contemporânea. Como dito em sua primeira introdução/ carta editorial a revista se afirmava como uma tomada de posição, com especial atenção à memória crítica brasileira. Em sua primeira edição a equipe editorial era formada por: Mário Aratanha (Editor Responsável); Bernardo de Vilhena; Carlos Vergara; Carlos Zílio; Cildo Meireles; José Resende; Luiz Paulo Baravelli; Ronaldo Brito; Rubens Gerchman e Waltércio Caldas. Sob influencia do pensamento de seus editores, afora seu papel em criar um espaço dedicado eminentemente à arte contemporânea, a Revista tinha em seu cerne editorial um papel político que era reivindicado pela própria arte; não mais objetual e vinculada aos espaços de exposição. Ou seja, uma revista sobre a política das artes.

²³ Artistas selecionados: Umberto Costa Barros; Alfredo Fontes; Guilherme Vaz; Luiz Fonseca; Cláudio Paiva; Tunga; Vicente Pereira; Luiz Alphonsus; Thereza Simões; Raymundo Colares e o próprio Cildo Meireles. A frase tema dessa “curadoria” editorial e artística é um famoso ditado criado pelo técnico de futebol pernambucano Gentil Cardoso, que singularizou taticamente o futebol brasileiro. Ironicamente, o artista, apropriando-se dessa máxima, alude ao fato de que a dinâmica desses novos artistas, sem medo do risco mas conscientes de seus papéis de dissidentes do circuito, são responsáveis por uma mudança paulatina na arte contemporânea brasileira.

inquisitivo e teimoso, como narra James Gleick (1990) ao falar da figura mítica de Mitchell Feigenbaum. O que ele fez foi justamente encontrar padrões de ordenamento em situações instáveis.

Assume-se com a teoria do caos uma frente de trabalho na ciência que tende a ir contra o próprio fluxo do rigor científico. Trata-se de um movimento contra o viés reducionista da ciência com suas certezas matemáticas. Estava dado aqui um paradoxo claro embutido na próprio viés desenvolvimentista da produção de conhecimento. O próprio avançar da ciência, mecanismo do qual a teoria do caos seria consequência, gerou um descompasso entre as suas descobertas e seu próprio sistema metodológico. O afã de se encontrar o princípio organizador da natureza teria como consequência a desconstrução de um paradigma, que pode ser identificado pela assertiva de que “onde começa o caos, a ciência clássica pára” (Gleick, 1990). Para muitos teóricos, o caos é a ciência do processo e não do estado, do que virá e não do que é propriamente. Existe um fascínio pela mudanças e alternâncias. Guardando as devidas proporções, a arte daquele momento para cá parece lidar justamente com o mesmo tipo de condicionamento, numa paulatina transformação dos modos de produção do espaço na arte, tanto em termos do espaço humano da experiência como dos modelos abstratos ou meramente sugeridos. Faz-se valer, assim, a noção de desmaterialização da arte.

Enxergamos uma condição análoga em *Malhas da Liberdade*, cuja razão estava em operar uma idéia, postular, gerar, sintetizar, processa, abrir e deflagrar. É esse o modo de construção em que o próprio pensamento do artista parece se basear, um moto continuo de bifurcação. O seu discurso é permeado por notas digressivas de sua vida que parecem em conjunto costurar a trama sobre a qual a prática artística é deflagrada e manifesta espacialmente. Podemos dizer, que desvela uma capacidade de “operar com uma inteligência que simultaneamente fragmentasse o todo e reencontrasse o todo no fragmento, operar dentro do infinito atual” (MEIRELES, 1981, p. 8).

Define-se, nesse ponto nodal, um momento de inflexão apoiado na instabilidade sugerida em *Blindhotland* acerca das incertezas do espaço. O espaço passa a ser postulado e ressurgirá em “situações síntese”, como veremos mais adiante. Por fim, acredita-se que esse ponto nodal é amparado por um lastro histórico da arte.

—

3.2.1. *Malhas da liberdade* (1976 – 1977)

Em *Lugares de divagação* (entrevista sobre a qual já falamos) o artista diz ser o *Malhas da Liberdade* (ou o conjunto de exemplificações envolvidas) a melhor obra que já tenha feito. Acredita-se, ao levar em conta um amplo olhar histórico e crítico sobre a sua trajetória e uma leitura cuidadosa de seus depoimentos, que esse trabalho tem importância estratégica na definição de um aparato conceitual que dará solidez nas investidas futuras do artista, ou mesmo na retomada de seus projetos arquivados ou em processo de maturação. Simbolicamente, essas malhas parecem oferecer uma discussão acerca da natureza do espaço de uma maneira a permitir uma paulatina aproximação de sua “existência”.

Foi em 1976 que, residindo na cidade de Alcântara, Cildo Meireles resolveu materializar uma espécie de lei de formação, um exercício empírico de composição gráfica, em uma formalização plástica colada ao mundo material mas destituída de qualquer usabilidade. Ao observar o a vida cotidiana da cidade e de seus pescadores, viu na rede de pesca o artifício adequado para tal experimento. Foi desse modo que concebeu a primeira versão das *Malhas da Liberdade* (1976).

Apegado a uma mania de infância e adolescência de rabiscar de forma continuada, que em inglês seria a expressão *doodle*, o artista retomaria seus desenhos continuados nos quais formulava redes quadriculadas. Saturado o plano do papel, ele passou a fazer tal exercício espacialmente por meio de fios de cobre. Tais experiências geravam um apuro do procedimento. Como o próprio Cildo coloca, essa prática de natureza bifurcada tinha paralelo em seu modo de pensar. Nesse momento, recorreu portanto ao pescador, pedindo-lhe que confeccionasse uma rede “aberta” e que obedecesse o procedimento ou regra por ele determinado. No caso, uma aresta é interceptada no centro por uma outra, representadas por pedaços de corda. Ali se conforma um nó. Nos extremos dessa dupla de corda, o nó acontece no centro de outras partes de corda, e assim sucessivamente. Tal mecanismo que cresce ao infinito espacializa uma malha paradoxalmente aberta. Seus elementos de construção (os nós, por exemplo) indicam amarração, fechamento e tessitura, o que é o oposto da natureza física do conjunto disposto. Essa seria uma característica que se imporia justamente pela lei de formação estabelecida pelo artista. Hoje em dia, a exemplificação dessa versão acontece por meio dessa rede estendida por sobre uma base, ocupando uma área aproximada de 120 x 120 cm.

Em seguida, sem perder o dado intuitivo anterior, Cildo pensou na malha feita de papel. A construção seria feita pelo público que teria em mãos os componentes em papel e a cola para fixação. Tal proposição foi feita pelo artista quando de sua passagem por Planaltina (DF), na ocasião do convite para participar da Bienal de Paris, em 1977. Havia uma vontade expressa pelo artista de criar uma situação em que seria possível oferecer independência para com aquele que fosse dar prosseguimento na materialização do trabalho. Para essa exposição ele havia pensado em uma instrução ilustrada do trabalho, uma espécie de legenda em que teria: “tome um módulo ou haste; faça com que essa haste intercepte duas outras idênticas a ela pelo meio e assim sucessivamente”. Seguindo essas determinações estaria você, público, criando uma estrutura ortogonal e reticulada que

tendia a crescer indefinidamente, sempre obedecendo ao módulo unitário de divisão por uma aresta. Cildo Meireles explica:

Aparentemente é uma fronteira de espaço, um limite, e estabelece dois lados; mas, ao mesmo tempo, isso é pura aparência, porque, topologicamente falando, se você pudesse pegar um módulo e esticasse, chegaria sempre a uma linha e, portanto não haveria lado. Ela não estabelece nenhum plano de divisão (MEIRELES, 2009, p. 266).

Essa versão ficou apenas no âmbito da experiência, sendo ela nunca concretizada. Mas em 2008, quando da realização de sua exposição na Tate Modern, numa ação entre artista, curadoria e educativo foram confeccionadas peças modulares em plástico que obedeciam a proposta inicial do artista. Essa experiência, de certo modo, levava adiante a proposta 2 pensada em papel. Tal iniciativa demonstrava o crescimento linear e tridimensional da proposta *Malhas da Liberdade III* (1977). Ademais, permitia ao público de forma tátil experimentar o paradoxo embutido na possibilidade de abertura que ali comparecia, o que caracterizaria uma malha ou rede aberta.

A terceira versão foi a que então melhor se adequou enquanto exemplo para a ilustração e comprovação daquela malha que oferecia passagem. Os módulos ou hastes foram confeccionados em metal. Esses vergalhões rígidos mas de diâmetro mínimo foram soldados uns aos outros obedecendo a “lei” inicial. Em torno dessa tela aberta, à maneira de um *grid* de superfície, o artista montou um retângulo também em metal de 120 x 120 cm, emoldurando a materialidade daquele fenômeno matemático. Este objeto devia então ser pendurado por cabos fixados no teto, permitindo a visualização integral do trabalho pelos dois lados, e em relação ao meio que o circunscreve.

Ainda, para comprovar as passagens criadas naquela malha aberta em todos os pontos daquela estrutura, o artista atravessou a peça com uma placa de 40 x 120 cm. Segundo Cildo, “a idéia foi passar a placa de vidro exageradamente mais larga do que a diagonal da estrutura que estava à mostra, para exemplificar que aquilo era um fenômeno que acontecia em todos os pontos daquela estrutura” (MEIRELES, 2009, p. 266). Por fim, o artista procura didaticamente instruir o espectador colocando em parede a ilustração dessa lei de formação através das peças metálicas.

A Malha de ferro também possui a mesma dimensão da anterior. Foi esse então o padrão de contenção usado para ilustrar a malha ou *grid*. Uma espécie de ambigüidade que pode ser presenciada em vários elementos e relações interpessoais no cotidiano. De modo universal, inclusive, esse sistema poderia ser repetido com outros materiais existentes nos ciclos produtivos e industriais. Em última instância, o artista parecia ter definido um “incerto” tipo de espaço, sempre aberto e em permanente expansão. É como se a assertiva conceitual por ele formulada estabelecesse suas incongruências na manifestação física do trabalho. Como pontua Ronaldo Brito, quase que de forma integral, “o trabalho recusa entregar-se ao gesto autoritário do conceito que capta, domina e congela. Esse gesto é solidário de uma hierarquia e uma ordem contra as quais o trabalho se insurge” (MEIRELES, 1981, p. 7).

Essa espécie de fenômeno passa a estar implicada em situações diversas entre a arte e a ciência. A formulação conceitual do trabalho e suas formalizações nos conduzem à construção de analogias imediatas para com a natureza. Se pensarmos na Malha feita com cordas, as teias estruturais da natureza comparecem como semelhanças formais nas quais o próprio princípio de formação do trabalho parece se repetir, mesmo que com imprecisão. Ao observarmos a estrutura bifurcada de uma árvore, especialmente em sua sombra, fica perceptível as bifurcações em seus pontos nodais.

Mas é no campo da matemática e da física que esse incerto tipo de espaço parece insurgir. A formulação da teoria do caos recai também nessa conjectura expansiva da malha. O caos pode ser identificado como a ciência do vir-a-ser, que, assim como no princípio da incerteza, apostaria na probabilidade. São as oscilações dos sistemas não-lineares da natureza. Além disso, essa ciência acreditaria na construção de uma teia ou rede que se bifurca alternando constância e aleatoriedade em suas interpretações matemáticas e, conseqüentemente gráficas. Seus primeiros postulados originaram-se no ramo da física de partículas e no desenvolvimento na matemática das equações não-lineares como também das geometrias não-euclidianas. Lidar com novas variantes dentro de um sistema racionalista necessitaria de uma reaproximação da intuição humana para com a ciência. Na verdade, essa reaproximação desconstruía a moderna percepção científica do mundo. Como pontuado um pouco antes, o fato sensível, desconsiderado por mais de um século, entrava como elemento definidor do processo de trabalho do cientista.

Como consta na história do caos, foi por meio das observações matemáticas de Edward Lorenz que foi possível se identificar os fenômenos *estranhos atratores* e em seguida definiu o que seria o efeito borboleta, às descobertas de propriedades universais em sistemas não-lineares presentes em várias situações reais pelo teórico Mitchell Feigenbaum, configurou-se esse novo momento da ciência (ADAMS; SARDAR, 2004). Sendo assim, as investigações da física das partículas terão sido uma revolução? E, como tal, um estopim para a reavaliação de conceitos fundamentais como espaço e tempo? Certamente. Ainda em tempo, como isso reverberaria na produção contemporânea em arte? São vários os conceitos aplicáveis à compreensão dos múltiplos processos de constituição das obras de arte que se fundam em idéias aos modos de uma solução matemática. Nesse sentido, a figura de linguagem parece ser um recurso fundamental. Um modelo imediato desse comportamento está expresso em *Malhas da Liberdade* (1976 – 1977).

É importante que se diga que os fenômenos observados para que o caos fosse verificado advinham das coisas mais prosaicas da natureza e da vida cotidiana, tendo como ação deflagratória a apreciação empírica das situações em que a experiência pessoal é critério de escolha. Isso ajuda a entender porque ocorrem mudanças climáticas surpreendentes, como as nuvens se movimentam, como acontece o metabolismo das células, como operam as flutuações populacionais, etc. Então, esse novo ramo da ciência orienta sua pesquisa na observação de sistemas que se alteram pela ação do tempo. Sugerimos assim que a construção de determinados espaços acontece na próprio entendimento de um sistema, que em muitos casos possuem comportamentos instáveis. Adams e Sadar (2004) propõem algumas acepções para o entendimento do termo caos: “A kind of order without

periodicity. Apparently random recurrent behaviour in a simple deterministic (clock-work-like) system. The qualitative study of unstable aperiodic behaviour in deterministic nonlinear dynamical systems”. O autor segue com a definição do matemático Ian Stewart: “The ability of simple models, without inbuilt random features, to generate highly irregular behaviour”.

Portanto, não se trata de algo que comparece em um modelo real, mesmo em termos microscópicos, mas se distingue como um fenômeno comportamental, que em muitos casos é observado pela determinação de uma geometria do fractal, sendo este observável em tudo o que nos cerca. Ampliase, portanto, o desenvolvimento e complexidade das construções espaciais que enxergamos cotidianamente. O teórico Douglas Hofstadter (1987), ao avaliar o fenômeno dos “strange attractors”, por exemplo, dá subsídio para as especulações acerca dos processos de desdobramento dos trabalhos de arte. Ou, em outras circunstâncias, a deflagração de situações espaciais que se fundam na própria constante de Feigenbaum. A arte, ao seu modo, parece querer partir de um modelo simples capaz de gerar desestabilidade.

A constante de Feigenbaum, 4. 66920166910..., surgiu da observação do fato de que a relação ou razão de distâncias entre sucessivas bifurcações convergem rapidamente para uma mesma constante. Trata-se de uma dizima que comparece em estados caóticos, em uma zona de turbulência, nos quais acontecem as bifurcações. Portanto, temos a formatação do conceito de uma cachoeira de bifurcações que está no âmbito dessa constante que se repete. Analogamente, como explica Cildo, “essa é maneira como me surpreendo no raciocínio, porque ele vai se bifurcando, e essa bifurcação gera outra que gera uma terceira. Dessa maneira, muitas vezes eu estou exatamente longe de onde tudo começou. Quer dizer, o raciocínio como afastamento cada vez maior desse ponto” (MEIRELES, 2009, p. 267).

Tendo em vista essa perspectiva dada pelo artista, as *Malhas da Liberdade* podem ser entendidas como uma metáfora de seu pensamento, o que condiz com nossas observações acerca da narrativa que aqui se constrói. Por outro lado, a espacialização do trabalho espelha essa cascata de bifurcações ao também manter uma constante modular determinado pelo encontro de arestas. Curiosamente, e talvez não por simples acaso, o ano de 1977 é marcado por duas ações diametralmente opostas: a definição do trabalho em metal por Cildo e a descoberta da constante por Feigenbaum. Isso põe em contato duas formulações cujo princípio básico de raciocínio seria o mesmo. Naquela época o artista havia tentado encontrar entre amigos acadêmicos algum indicativo do fenômeno que ele aparentemente havia descoberto. Entretanto, como conta Cildo, foi na leitura do livro de James Gleick (1990), treze anos depois, que ele encontraria a razão matemática que seu trabalho parecia ilustrar. Curiosamente, a sua arte havia alcançado uma condição redutora e sintética, mas sempre com a capacidade de abertura permanente.

Curioso, sobre os fractais existe um exercício de abstração que demonstra que a fragmentação deles tende a manter de certo modo uma subdivisão de suas partes se assemelham consecutivamente. Existe um certo grau de “self-similarity”, pois são feitos de partes e sub-partes que lembram ou se assemelham a forma do todo (FALCONER, 1989, p. Xxii). Mais uma vez, enxerga-se uma analogia

precisa e formal com o trabalho do artista. Na percepção desses fenômenos caóticos, como os desdobramentos do fractais, a similaridade de suas partes parece definir uma continuidade racional dos eventos, criando-se um tensionamento permanente entre razão e caos.

Os próprios estudos de Cildo Meireles no antigo secundário, na escola da Universidade de Brasília, o levaria a estabelecer maior contato com os problemas da matemática, especialmente da topologia e dos ensinamentos de Henri Poincaré. Ele ficou famoso por compreender, ao observar o sistema solar, a irregularidade e instabilidade do sistema. Este teórico, conjuntamente com Lorentz, teve importância fundamental na definição das bases da teoria da relatividade, desenvolvida por Einstein. Desde o começo de sua trajetória, o artista se via diante de uma fronteira em que a visão operava soberana e no campo do conhecimento tomava emprestado a teoria da ciência clássica. Muito se colocou acerca da teoria do caos, no entanto, algumas operações anteriores da matemática são também de fundamental importância. A primeira delas diz respeito ao conjunto de Georg Cantor, em que em uma estrutura linear sofre divisões subseqüentes que tendem ao infinito. Tal processo matemático foi talvez a primeira forma de observação de um comportamento fractal, ainda no final do século XIX. Como se pode perceber, esse comportamento também comparece nitidamente nas *Malhas da Liberdade III* (1977).

Sob outro aspecto, esses fenômenos matemáticos expressavam com clarividência a tal *self-similarity*. Outro caso igualmente interessante é o do triângulo de Wacław Sierpinski. Esse matemático polonês descobriu que por meio de um triângulo equilátero, se olhássemos para dentro de sua geometria seria possível gerar um movimento interno de subdivisões em novos triângulos equiláteros, e assim sucessivamente. No caso, a operação consiste em retirar o triângulo central que se forma. Mesmo em processos com alta precisão matemática esse movimento de divisão continuada geraria sempre aquela forma triangular chamada de *Sierpinski's gasket*. Esse teria sido um dos primeiros comportamentos fractais observados.

Como enfatizou Linda Henderson (1998), Duchamp foi o artista que no início do século XX melhor espelhou na arte a realidade científica de sua época, especialmente dos desdobramentos da matemática ao final do século XIX. Henderson (1998, p. 186) aponta ainda que entre as descobertas e personalidades que influenciaram Duchamp está o matemático Henri Poincaré. Tendo em vista o pensamento de Poincaré, a teórica irá pontuar algumas questões.

Even more important than memory, which Poincaré confessed to be lacking himself, was what He termed the *intuition of mathematical order*. Invention is discernment, choice. Poincaré declared, and what keeps the mathematician from choosing sterile combinations of previously unconnected facts is a feeling of mathematical beauty, of the harmony of numbers and forms, of geometrical elegance.

Essa percepção poética da matemática seria, portanto, fundamental nos desdobramentos da prática artística de Marcel Duchamp em oposição às questões estéticas do cubismo. Isso permitiu com que o artista conquistasse uma outra percepção espacial da vida, em que a operação mental se sobrepunha ao primado da visão. Como pontuado pelo próprio artista, ou mesmo na historiografia da arte brasileira, Cildo Meireles, em seu tempo, seria o artista que de um modo ou de outro, contribuiu para

o avanço do pensamento de Duchamp. Ademais, tanto para um como para o outro, as zonas instáveis que a arte deveria perpassar deveriam se assemelhar ao pensamento de ponta da ciência. Talvez esteja aqui o cerne do mote sedutor da prática artística de Cildo Meireles, que se realiza em uma realidade elástica espaço-temporal.

* * *

Se pensarmos em termos de paralelismo com a produção artística contemporânea a de Cildo, alguns casos merecem ser analisados e nos demonstram um caminho coeso admitido pela arte ao final dos anos de 1960. Em 1968 o artista Sol LeWitt, concomitantemente às reflexões manifestadas em texto (Parágrafos e Sentenças sobre Arte Conceitual), irá produzir, ou ao menos enunciar, determinados trabalhos que levam adiante seu exercício discursivo. Neles, conceito, desenho, autoria compartilhada e lugar convergem na definição de uma completude desses trabalhos. Ao mesmo tempo, o artista nos oferece a ilustração de sua idéia. *Drawing Series 1968 (Fours)* é a exemplificação clara de como opera a ação do artista²⁴.

Assim como enxergamos uma aproximação imediata e formal com o trabalho de LeWitt, existe um outro dado que nos é caro e que oferece um passo adiante na compreensão das proposições espaciais de Cildo, tendo em mente todos os aspectos tramados para a definição da tal situação espacial. Se tínhamos um procedimento certo, a infinitude do mesmo não estava dada. Cabe recorrermos também ao que Richard Serra propôs como verbalização da prática em paralelo à ação.

Os desenhos de LeWitt que conformam a série compõem 4 conjuntos de combinações distintas de traço. A organização e hierarquização do processo de composição começa e termina nas restrições da figura quadrada. O quadrado maior se subdivide em quatro menores e estes também são divididos em quatro. Dentro desses quadrados são construídos outros parâmetros de ocupação por meio de linhas ortogonais ou diagonais. Ainda, o espaçamento entre elas, os cruzamentos possibilitados e a intensidade do traço permite a conformação de uma gama variável de desenho, perceptível na parede onde se aplica. A análise combinatória de 4 permutações distintas: vertical, horizontal, diagonal de um lado diagonal do outro. Esses quatro elementos formam na organização do artista 24 permutas diferentes que trabalham com 4 propriedades espaciais básicas: rotação, espelho, espelho cruzado e o espelho cruzado em reverso. Intuitivamente, nesse jogo de hierarquia geométrica é possível encontrar uma proximidade de menor grau com os exercícios matemáticos de Georg *Cantor*. E, como descrito no próprio trabalho, essa materialidade bidimensional é apenas a manifestação de uma idéia que já se coloca com nome próprio e autonomia. Desse modo, esses dois artistas possuem interesse com o campo experimental da ciência, alertando em primeiro plano para o princípio fundador do trabalho.

²⁴ Este trabalho/ conceito foi apresentado pela primeira vez em uma publicação impressa. *Drawing Series 1968 (Fours)* foi apresentado na Studio Internacional 177, N^o. 910, em abril de 1969. Este exemplo claro da arte conceitual convidava o leitor a se apropriar da proposta e materializá-la.

Se nesse último caso o movimento é de divisão interna ou fechada, o *Malhas da liberdade* oferece uma composição que se divide para fora das bordas de um dispositivo gráfico. Dai é que podemos enxergar, no problema da representação, a diferença em relação espacial. *Drawing Series* se restringem ao espaço bidimensional de um suporte. Em oposição, o *Malhas* é o incerto e que se desdobra no espaço real da obra. E essa espacialidade fica ainda mais intensa na medida em que o desenho da mesma não suporta mais a estrutura limítrofe.

Foi entre 1967 e 1968 que Richard Serra escreveria sua lista de verbos. Tal lista publicada quatro anos depois viria a fazer par com a lista redigida a punho e apropriada enquanto trabalho. “to roll, to crease, to fold, to store, to bend, to shorten, to twist, to dapple, to crumple, to shave, to tear, to chip, to split...” (SERRA, 1994, p. 3) e daí por diante, sem uma ordem observável na lista, o artista nos nomeia a ação, parte de um procedimento artístico cujo controle final não se tem. Ou melhor, um objetivo plástico último. Se em Le Witt existia um controle projetual, apesar da exclusão da idéia de autoria, em Serra é a ação que é nomeada. Esse verbo, portanto, não é objetivado. As “regras” nesse caso encontram-se na ordem do processual. O acaso pode sim ser um elemento desestabilizador, promovido em determinado meio ou ambiente.

Esses dois aspectos conceituais e seus desdobramentos formais podem ser encontrados de forma sintetizada em *Malhas da Liberdade*. Do princípio fundamental, análogo à geometria topológica, de natureza matemática o artista enuncia o trabalho e o paulatino crescimento do mesmo a um limite incontrollável ou que acaba por revelar o dado paradoxal da abertura, ou como queira, de imprecisão da retícula tridimensional. A formação do objeto com o vidro o atravessando é a ilustração formal de uma idéia. A percepção de um limite plástico só existe em termos ilustrativos. Ao contrário do raciocínio escultórico de Serra que tem na materialidade a conjunção de todas as suas questões norteadoras. A intuição construtiva de LeWitt, cuja a idéia é o seu centro, encontra o desconforto material de Serra e seus malabarismos físicos (especialmente da ordem da estática) para, em certa medida, formalizar uma conjunção além em Cildo Meireles. Acresce-se o fato que aqui o problema arte e vida não está sendo levado em conta nos termos do espaço social ou antropológico ainda. E não é distinguível também, no caso brasileiro, o problema do *site – specific*, conceito tributário dos desdobramentos da produção de Richard Serra.

Um mapeamento interessante dessa produção que se comportou de forma contundente ao longo dos anos 1970, parecem fazer jus a abrangente caracterização e categorização realizada pelo artista Robert Irwin (STILES; SELZ, 2012, p. 647). Para ele, a produção contemporânea caminhava para uma estrutura operativa ampliada em que *being* (sendo) e *circumstance* (circunstância) formaria o quadro de referência para a compreensão não mais de um objeto artístico, mas de um fenômeno estendido. Segundo ele,

being embodies in you the observer, participant, or user, your complete genetic, cultural and personal histories as subsidiary cues bearing on your focal attending (experiencing) of your circumstances, again in a from – to relation. Circumstance, of course, encompasses all of the conditions, qualities, and consequences making up the real context of your being in the world.

É o retrato do espaço da experiência apontado por Bollnow (2011). Aplica-se assim o entendimento de um espaço hodológico, o espaço da vida onde a geometria não consegue capturar todas as suas possibilidades de medida. Esse gênero de espaço caracterizado por Lewin (2011, p. 185) desconstrói a idéia de distância oferecida pela matemática. A observância do espaço se dá por meio de um sistema de caminhos em que a idéia de Irwin de que existe um dado condicional irrefutável à arte é consequência indireta das propriedades qualitativas do espaço hodológico. Trata-se de um outro aspecto interessante do espaço que a arte pode amplificar. Sob esse aspecto, a formulação dos espaços instalativos por Cildo Meireles parecem recorrer integralmente a esse perfil.

Outro aspecto não menos importante é que Serra desconstrói e problematiza operações do campo da arte que são análogas ao fazer manufaturado e, por vezes, industrial. Cildo, em um outro caminho, sintomatiza em seu trabalho um procedimento extremamente prosaico e vinculado à rotina. É o que por exemplo se espelha nas redes de pesca encontradas no litoral brasileiro. Somos pródigos de exemplos em que a gambiarra, o improvisado ou mesmo as soluções mais triviais da divisão do território comparecem. Poderíamos falar da conformação do jogo (o futebol de várzea, por exemplo), das redes e rendas de uso doméstico, entre outros. Não falemos de uma mimetização das operações cotidianas da vida mas de um pensamento artístico que projeta um olhar acerca da inventividade humana e, em especial, de seu instinto de sobrevivência. Nessa chave cabe lembrar a situação de gueto e reclusão. Anteriormente havíamos comentado da anedota contada pelo Cildo acerca do amigo recluso em uma cela. Em tal situação, num exercício de auto controle o encarcerado se põe a pensar no que seus amigos artistas fariam com os elementos ordinários que por ali passassem. Um dos argumentos mais interessantes sobre a radio transmissão da Guerra dos Mundos de Orson Welles foi a sua capacidade de indiferenciar ficção de realidade, causando uma situação de alerta nas pessoas. Mais uma vez, um dos instintos mais primitivos sendo posto em evidência. Em contrapartida, a obra havia revelado sua potência deflagratória, o que promoveu uma reorganização espacial²⁵.

A arte moderna e contemporânea são prodigas de exemplos em que a malha ou o *grid* se configura como campo de ação ou expansão. Rosalind Krauss trata do tema e o pontua como elemento paradigmático da arte moderna.

There are two ways in which the grid functions to declare the modernity of modern art. One is spatial; the other is temporal. In the spatial sense, the grid states the autonomy of the realm of art. Flattened, geometricized, ordered, it is antinatural, antimimetic, antireal. It is what art looks like when it turns its back on nature (KRAUSS, 1979 p. 50).

O *Malhas da Liberdade* rompe com essa noção moderna de *grid*. Inclusive, o artista faz uso do dado irônico do texto que comparece de forma literal nos termos que nomeiam o próprio trabalho. Ao revés, Cildo procura desmistificar a própria coesão do *grid*. Nos prova que, ao contrário, essa malha

²⁵ Em uma frase célebre do artista publicada no Jornal do Brasil, em 03/10/1983, Cildo diria ao Wilson Coutinho: “Golbery com mais recursos não sabe fazer arte. Orson Welles com menos sabe”. Em um exercício irônico o artista contra atacava a presunção do general que foi o criador da SNI e de uma dinâmica de controle político pelo próprio considerada perspicaz.

pode não se manifestar como uma afirmativa autonomia da esfera da arte. As aberturas simbolizadas em Malhas da Liberdade cria um dado paradoxal entre o espaço postulado e aquele que pode ser vivenciado. “Isto é, a capacidade sutil da arte de operar ilusoriamente criando o real e fazendo do real a própria ilusão” (COUTINHO, 1983). Sendo assim, “the grid's mythic power is that it makes us able to think we are dealing with materialism (or sometimes science, or logic) while at the same time it provides us with a release into belief (or illusion, or fiction)” (KRAUSS, 1979 p. 54).

Assim como em Cildo, Antonio Dias também desmistifica o grid no diagrama ou malha que compõe em alguma parte de chão. *Do It Yourself: Freedom Territory/ Faça você mesmo: território liberdade* (1968) delimita um lugar para a experiência livre e a criação. Ironicamente, esse lugar de contenção definido por sua marcação modular, que já sugere uma organização espacial, na verdade está aberto à qualquer ação para quem por ali passa. O território que é delimitado por uma demarcação aos modos de um mapa ou de uma planta construtiva, ou seja, um *grid*, se configura como um lugar onde tudo pode; situação oposta àquela vivenciada em pleno regime militar, momento em que o trabalho foi proposto. Do mesmo modo que a lei de formação anterior, o espaço oferecido por Dias convoca à experiência livre do indivíduo. Essa possibilidade de autoria do público nesses dois trabalhos, mesmo que historicamente distanciados por mais de 10 anos, parecem querer simbolizar uma abertura plena impossível naquele estado de exceção. Apesar do momento de abertura política em 1977, o crescimento da máquina estatal e a selvageria do setor privado instituíam uma falsa condição de liberdade no país. Em entrevista a Len Berg, Cildo dirá que o próprio nome do trabalho advém de uma leitura irônica da expressão “nas malhas da lei” (MEIRELES, 2009, p. 126). Isso tanto referenciaria de forma metafórica a privação da liberdade como também remete à fórmula do trabalho, no qual a composição segue uma determinada lei.

O sugestivo título redes, tramas e afins de Felipe Scovino (2009) sugere a constituição desse universo intrincado do artista manifesto pelos eventos espaciais proporcionados pelas suas obras, ou mesmo, por aquilo que Ronaldo Brito (1981) chamaria como “política dos fluidos e contra o primado dos sólidos”. Mas não é só isso. Temos que ir além e entender como a continuidade espacial é explorada. De forma concreta, portanto, como isso se comportaria nas instalações do artista? Acredita-se ser possível em arte uma ação deflagratória em que prevalecem algumas dicotomias: contenção e abertura; contaminação e ocupação; conceito e sentido.

—

3.2.2. Sobre uma herança construtiva e a poética do limite

Na tradição construtiva da arte brasileira é que se tem extraído algumas das leituras críticas da historiografia da arte brasileira. Quando se fala aqui de tradição não se aponta para um olhar conservador da arte recente, mas ao contrário, a perspectiva que se constrói é sobre o perfil vanguardista do que foi produzido no Brasil desde os anos 1950. E nessa grande narrativa algumas aproximações são perceptíveis na trajetória artística de Cildo Meireles, mesmo que de forma tangencial. E o fator que o coloca em cruzamento com essa herança está na natureza de uma “poética do limite”. Esse limite nos é dado especialmente na aproximação factível entre arte e vida que teve seu ponto de partida nesse processo histórico com o neoconcretismo. E desse movimento, três nomes comparecem de forma basilar. São os já mencionados anteriormente: Lygia Clark, Lygia Pape e Hélio Oiticica. E em sua plataforma discursiva, além da crítica de arte de Mário Pedrosa, o texto *Teoria do Não - Objeto* de Ferreira Gullar levaria à público a plataforma discursiva dessa arte.

Como temos particular interesse no pensamento do artista e na objetivação de sua arte em termos espaciais, entendemos que a formatação conceitual do não-objeto é a indicação de uma abertura para o que depois ficou conhecido como prática ambiental. Portanto, segundo Gullar, os não-objetos ou objetos espaciais são a formalização de um pensamento atualizado das questões construtivas da arte. São eles elementos que se confundem com a situação real, liberta de um quadro convencional da arte, ancorado na tradição do suporte e na autonomia da produção. Trata-se de uma prática que tensiona, desse modo, a zona fronteira da arte, o que segundo Ronaldo Brito seria o vértice e a ruptura de um projeto construtivo mais amplo.

Ao final do texto, publicado no suplemento dominical do Jornal do Brasil em 1959, Gullar sentenciava: “Dissemos, no início desse artigo, que toda obra de arte verdadeira é um não – objeto e que esse nome só se aplica, com precisão , àquelas obras que se realizam fora dos limites convencionais da arte, que **trazem esse necessidade de deslimite como a intenção fundamental de seu aparecimento**” (GULLAR, 1975, p. 27, grifo nosso)²⁶.

A vontade permanente de uma ativação espacial pelo “deslimite” parece ser a tônica da arte experimental que foi tributária dos paradigmas anunciados pelo neoconcretismo. A geração de Cildo

²⁶ A versão consultada do texto encontra-se publicado na primeira edição da revista *Malasartes*, que em seu editorial apontava para a relevância de se conhecer as razões históricas da produção artística da época. Entendemos que essa postura manifestava diretamente em se sistematizar criticamente a produção intelectual brasileira com o intuito de discernir uma história da arte mais recente. Vale lembrar que Cildo Meireles era membro do corpo editorial da publicação. Não seria à toa que o texto que abriria a seção histórica da revista seria justamente a *Teoria do Não - Objeto*. Vale dizer também que nessa mesma edição da revista se apresentariam dois textos que são reações sintomáticas daquele tempo. Primeiro, o texto *Análise do Circuito* de Ronaldo Brito e, em seguida, a tradução, inédita na época, do texto *Arte Depois da Filosofia* do artista conceitual Joseph Kosuth.

Meireles tem em sua produção uma instância derivativa da “marginalidade” ou “lateralidade” diante de uma tradição construtiva subvertida pelos neoconcretos. E no limite, o espaço neoconcreto era de mobilização total e tomado de forma não metafórica. Brito (1999, p. 80) denominaria esse espaço como um campo ativo e irradiado. Talvez esteja aí a origem do “campo” (um conceito também da topologia), manifesta indiretamente nos trabalhos de Cildo Meireles em meados dos anos 1970. O espaço era assim experimentado, o que coaduna para o que foi definido enquanto situação espacial.

Como indica Brito (2008, p. 47), no texto *Com o espaço construído* acerca da obra de Lygia Pape, o neoconcretismo mereceria um olhar específico no campo da experiência contemporânea brasileira. “E se, como também é possível, ele significou de alguma maneira um passo libertário da arte brasileira com relação às matrizes culturais da Europa e dos EUA, é mais urgente estudá-lo nesse aspecto específico. E nesse caso seria produtivo relacioná-lo com o conjunto de nosso ambiente cultural e político e compreender as suas significações nesse sentido”. Portanto, é preciso realizar uma construção crítica que nos indique uma origem histórica, ao menos parcial, da natureza do espaço em Cildo Meireles.

Em 1961, Hélio Oiticica apresentaria o *projeto Cães de Caça* no MAM - RJ, que para Mário Pedrosa (2004, p. 341) era um avanço da experiência neoconcreta por integrar no trabalho o que ele chamou de “tempo vivenciado”, questão essencial, por exemplo, em projetos como *Eureka/ Blindhotland* (1970 – 1975) de Cildo. Voltemos assim ao Esquema Geral da Nova Objetividade (1967). No caso, se retomarmos os seis pontos colocados por Oiticica encontraremos tangencialmente proximidades com vários dos aspectos levantados acerca dos trabalhos de Cildo, desde os *Espaços Virtuais: Cantos*.

Portanto, seria possível identificar: a vontade construtiva geral; a tendência para o objeto ao ser negado e superado o quadro de cavalete; a participação do espectador; tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos; a tendência a uma arte coletiva e o ressurgimento do problema da antiarte. De imediato, é importante que se diga que tais pontos devem ser observados em termos didáticos, pois suas incidências acontecem em maior ou menor grau na base formativa de Cildo Meireles. Seria errôneo identificá-lo integralmente sob a ótica dessas seis sentenças. Ademais, o Esquema Geral foi redigido no final de 1966, portanto, ainda numa fase embrionária da produção do artista em questão, bem como de muitos dos seus parceiros geracionais. Outro aspecto de ordem prática é que Cildo não comparece nem entre os jovens mencionados por Oiticica. Isso se justifica parcialmente pelo fato do artista ter estado ausente daquele contexto na ocasião da Nova Objetividade. Acresce-se também o dado que o problema da arte conceitual não era ainda de fato uma questão no cenário brasileiro, não sendo desse modo parte da agenda local.

Guardando todas essas ressalvas, os dois primeiros itens são na verdade uma resposta do meio artístico anterior à produção de Cildo. No entanto, acerca da vontade construtiva geral, poderíamos falar de uma proximidade com a noção de situação contextual, na medida em que a arte derivaria de uma resposta local e racional a uma condição de subdesenvolvimento. Com relação a tendência para o objeto, o artista se colocaria em um passe adiante nos termos de uma desmaterialização e, por conseguinte de uma antiarte. Como diria Cildo, a tomada de posição em relação aos problemas locais

é ponto inerente da própria arte de seu tempo. Um posicionamento político se deu por questões de contingência e não como mote para a prática artística. Acerca dos dois últimos pontos estariam implicados na condição mesma de uma produção experimental, desvincilhando-se de uma obrigatoriedade material, de uma situação espacial controlada e da fronteira entre espaço público e privado. Seria pelo viés da contrariedade a um sistema moderno que a arte deveria então atuar. Ao mesmo tempo, fazer do espectador/ participante uma figura em paulatina imersão nos propósitos da arte. E em resposta a frase manifesto de Oiticica, “da adversidade vivemos”, Cildo reiteraria a noção de limite e abertura que se processa numa zona espacial instável, nas entrelinhas, ou na idéia de que o artista, assim como o malabarista, encontra lugar para três onde teoricamente só caberiam dois.

Paulo Venâncio Filho, em seu *Situações Limites* (1989, p. s/n), retomando uma chave de leitura do primeiro capítulo, irá sugerir na prática de Cildo e Tunga respostas ao impasse gerado pela nossa herança construtiva e pela realidade local.

Penso em Cildo e Tunga como dois artistas contemporâneos brasileiros que responderam à circunstância deixada pela crise e pelos impasses do construtivismo e pela inviabilidade da pop no Brasil. Dai eles derivaram uma atitude singular, perceberam no construtivismo não o projeto de reforma do ambiente social ou a ortodoxia da forma, mas aquilo que o neoconcretismo em seu limite com Hélio Oiticica propôs: um pensamento em expansão, uma forma de agir social, uma espécie de política. Deve-se acrescentar à isso o diferencial Duchamp.

Tendo em vista essa mesma condição expansiva de pensamento, Nuria Enguita, ao entrevistar o artista, sugere o termo poética do limite, à qual Cildo responde: “tem também haver com a matemática. É uma zona, uma materialidade cheia de imprecisões, de abstrações, muito tênue ao mesmo tempo. Na relação do espectador e o objeto é necessário considerar que ela ocorre é porque existe essa terceira coisa que nem o espectador nem o artista... É uma zona concreta, mas ao mesmo tempo tem um elevado grau de abstração” (2009, p. 113). Em seguida, a crítica e curadora irá evocar o conceito “infra-mince” de Duchamp, “o lugar de coincidências, esse corte infinitesimal no espaço, uma zona não regida pelas normas convencionais. Algo que é muito pequeno e muito amplo...”

E Cildo responde: mas que sempre ocorre. Ele dirá: “sempre fui atraído pela matemática de Cantor. Entre dois números quaisquer existe uma infinidade de pontos intermediários que cruzam essa conjunto original. Isso implica a um conceito de limite. Tendendo ao infinito, o que ocorre é que o conjunto de Cantor vai em direção à sua desapareição. E este talvez seja o objetivo do objeto de arte, chegar ao fim dessa história” (2009, p. 114).

Nesse sentido, é possível identificar um movimento de natureza espacial que seria de continuidade e retorno. Grosso modo, atualiza e subverte sua herança construtiva, para depois objetivar a antiarte. Nesse esgotamento e dissolução por meio dessa antiarte, abre-se caminho para a elaboração um novo patamar de abertura e expansão para a arte. O artista, pelo valor da experiência, aproxima a arte paulatinamente da vida, que em paralelo ou em contrafluxo o aproxima do plano mais abstrato da ciência. E como ele mesmo profetiza, esse exercício deflagratório da arte, que aqui pontuamos e temos como hipótese - especialmente em Malhas da Liberdade - trará à tona esse limite, invisível mas

perceptível pela sutileza da arte e pela espacialidade que ela engendra. A ocupação do espaço torna-se estratégica e intermitente. Muito se aproxima da noção de *light touch* divulgada por Guy Brett (2007) ao observar a produção contemporânea da América Latina, em especial nos trabalhos de Gabriel Orozco. Um pequeno gesto de caráter subversivo e de interferência no cotidiano tem implicações incalculáveis e cujos desdobramentos são imprevisíveis. Eis mais uma característica de uma poética do limite.

Se pensarmos ainda na década de 1970, em um momento de reavaliação estratégica do papel da arte contemporânea no circuito, Ronaldo Brito irá pontuar que em termos políticos o que define um trabalho contemporâneo eficiente está em sua capacidade de manter um auto grau de liberdade dentro do próprio sistema estabelecido da arte. “Forçar os limites de permissividade do circuito é uma das principais tarefas da produção contemporânea” (BRITO, 1975, p. 6)²⁷. Ademais,

a partir do raciocínio que entende o circuito como um sistema com suas regras próprias – e que se pretende isolado, quase mítico – considero que só uma ação continua tem alguma chance de transformá-lo. Não há dúvida porém de que esse tipo de ação exige entre outras coisas que o artista, digamos, deixe de ser artista: livre-se do mito de ser criador – posição que lhe assegura uma situação confortável, mas inútil – e pense em si mesmo como alguém que está comprometido com os sistemas e processos de significação em curso na sociedade.

Em parte, a idéia de abandono do mito está nas entrelinhas do discurso de Cildo, na medida em que ele não acredita no artista criador afortunado. Para atuar no espaço da experiência é fundamental se desvincular de uma perspectiva ideológica repressora que perfazia a produção artística voltada para o mercado em meados dos anos 1970. A resposta parecia estar em um entre-lugar, uma situação espacial transitória, fluida e aberta. Mas para tanto, será preciso saber seduzir.

—

²⁷ Referenciamos mais um texto presente na primeira edição da revista *Malasartes*, o que corrobora para a importância da mesma enquanto espaço editorial

Il. 36a. *Mebs/ Caraxia* (1970 - 71), Cildo Meireles. Disco compacto em vinil de 33 r.p.m (18 x 18 cm). Tiragem de 500 exemplares. Frente e verso do encarte. Fonte: ANJOS, 2006, p. 12.

Il. 36b. *Mebs/ Caraxia* (1970 - 71), Cildo Meireles. Disco compacto em vinil de 33 r.p.m (18 x 18 cm). Tiragem de 500 exemplares. Vinil face B com a faixa Caraxia. Fonte: ANJOS, 2006, p. 13.

Il. 37. *Record: The Space Between* (1971), Antonio Dias. Disco de vinil, LP de 33 r.p.m. Fonte: AMARAL; CRUZ, 2013, p. 9.

Il. 38. *Folder de exposição* (Capa e verso), projeto Área Experimental (MAM RJ) – *Eureka/Blindhotland* (1970 – 1975). Fonte: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Cláudio Meireles

Rio de Janeiro 1948

1963 — Estudos com Felix Barrenechea — Brasília

1965 — II Salão Nacional de Arte Moderna de Brasília

1967 — Individual no Museu de Arte Moderna — Bahia

1969 — Escolhido para o Prê-Bienal de Paris (anulada)

— Funda, juntamente com Guilherme Vaz e Frederico de Morais, a Unidade Experimental do MAM/Rio, da qual passa a ser diretor

— Recebe o Grande Prêmio do Salão da Bússola — MAM/Rio

1970 — Participa do debate sobre o tema "Perspectivas Para Uma Arte Brasileira" promoção do MAM/Rio (abril) da qual também tomam parte entre outros, Romero Brest, Mário Pedrosa e Frederico de Morais, na qual apresenta as bases teóricas das "Inserções Em Circuitos Ideológicos"

— Convidado pelo Instituto Torquato Di Tella para a exposição Arte Brasileira (exposição cancelada) — Buenos Aires

— Semana da Inconfidência/Do Corpo à Terra — Belo Horizonte, MG

— Individual Agnus Dei — Petite Galerie — Rio

— **Information** — Museum of Modern Art — New York — USA

1973 — **Exprojeção 73** — Grife — São Paulo

1974 — Exposição no Centro de Artes y Comunicaciones — CAYC — Buenos Aires — Argentina

— Participa como convidado da exposição Desenho Brasileiro/1974 — Campinas/Rio/Brasília

— Viagem a Golás — Início do Projeto Gueto da série Blindhotland

— Arte de Sistemas/América Latina — Exposição organizada pelo CAYC — Buenos Aires — Espace Cardin — Paris

1975 — Convidado para a exposição Acervo/MAM/Rio

Bibliografia

— Revistas: GAM — Fair Play — Manchete — o Cruzeiro — Domus (Itália)

— Jornais: Opinião — Última Hora — Jornal do Brasil — Correio da Manhã — Diário de Notícias Estado de São Paulo — Diário de Minas — Correio Brasileiro

— Outros: Dicionário de Artes Plásticas (Roberto Pontual)

Information — editado por Kynaston L. McShine Moma — USA

Fotos Creditos:

Luiz Alphonsus

João Carlos Horta

Studio Oficina:

Planejamento e Produções Fotográficas Ltda.

Coleções:

— Museu de Arte Moderna da Bahia

— Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

— Museu de Arte Contemporânea de São Paulo

— Museum of Modern Art — New York

O projeto ora apresentado é o desenvolvimento natural de uma abordagem que continua sendo para mim o núcleo básico de meu trabalho — o espaço — tenha ele caráter físico, geométrico, histórico, psicológico, topológico, antropológico — e se divide em três partes distintas porém interligadas:

a) **Inserções** em jornais de flashes visuais.

b) **Blindhotland** — **Eureka**: uma zona constituída de volumes (especificamente esferas) de diversos pesos, a se localizar na "área experimental" do MAM.

c) **Exposo**: uma fita sonora que seria uma abordagem "cega" do problema de campo espacial.

a) Inserções:

As inserções nos jornais, bem como de resto a fita e a exposição no MAM, visam a criação de um continuum a partir de elementos separados, e a partir dos diferentes grupos desses elementos. No caso das inserções (retomada de trabalhos de 1969 e 1970) isso se dará com dois elementos, do seguinte modo:

1) alternância formal;

2) troca posicional.

Feitas não no mesmo espaço de inserção, mas sempre em espaços de inserção diferentes, de maneira que esse continuum visual se estabeleça não em um (para um) indivíduo, mas, e somente, na (pele) soma desses diversos indivíduos, nebulosamente.

Assim, supondo dois elementos X e Y, teríamos:

1. X Y	5. Y X
2. X y	6. y X
3. x Y	7. Y x
4. x y	8. y x

O projeto visualmente consiste em fazer uma inserção de cada um dos quadros em 8 diferentes jornais do Rio no mesmo dia.

Il. 38a. *Folder de exposição* (páginas internas, *Inserções*), projeto *Área Experimental* (MAM RJ) – *Eureka/Blindhotland* (1970 – 75). Fonte: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Blindhotland: é o nome genérico de uma série de trabalhos realizados a partir de 1970 onde a predominância visual cedia lugar a uma realidade "cega", ou seja, gustativa, térmica, sonora, oral, de densidade, etc. Isso deveu-se ao fato de eu ter chegado, principalmente com os *Espacos Virtuais* (1967/68), a um ponto de estrangulamento na abordagem do espaço euclidiano (retas, áreas, ângulos, perspectiva, distância...) e concluir que o prosseguimento de um estudo acerca de espaço (aí já topológico) teria que acontecer com outros elementos (o ruído, por exemplo, não tem "lado", logo poderia ser um importante elemento de estudo do problema "dentro/fora" básico em Topologia. E assim por diante).

São dessa época peças como *Eureka*: como o "Para ser curvada com os olhos"; o disco "MEBS/CARAXIA" (feito a partir de Gráficos topológicos); como uma série de teoremas gustativos (estudos de espaços topológicos a partir de "rejeitos" da boca: doce, amargo, ácido, azedo) e outras peças.

Il. 38b. *Folder de exposição* (páginas internas, *Blindhotland*), projeto *Área Experimental* (MAM RJ) – *Eureka/Blindhotland* (1970 – 75). Fonte: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Il. 38c. Folder de exposição (páginas internas, *Inserções*), projeto Área Experimental (MAM RJ) – *Eureka/ Blindhotland* (1970 – 75). Fonte: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Il. 38d. Folder de exposição (páginas internas, *Eureka e Expeso*), projeto Área Experimental (MAM RJ) – *Eureka/ Blindhotland* (1970 – 75). Fonte: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Il. 39. *Eureka/Blindhotland* (1970 - 75), Cildo Meireles.
Vista geral da Instalação – *Eureka + Blindhotland +*
Expeso. Fonte: MEIRELES, 1999, p. 123.

Il. 40. *Eureka/Blindhotland – Inserções* (1970 - 75), Cildo Meireles. Conjunto de imagens com alteração de escala para inserção em jornal. Fonte: MEIRELES, 2008, p. 119.

Il. 41. *Eureka/Blindhotland – Eureka* (1970 - 75), Cildo Meireles. Duas barras de madeira idênticas e uma cruz de mesmo material. Fonte: Acervo Roberto Pontual, FUNARTE/ Centro de Documentação.

Il. 42a. *Eureka/Blindhotland* (1970 - 75), Cildo Meireles. Detalhe da balança da peça *Eureka* e esferas de borracha com pesos distintos. Foto: Renato Laclete. Fonte: Acervo Roberto Pontual, FUNARTE/ Centro de Documentação.

Il. 42b. *Eureka/Blindhotland* (1970 - 75), Cildo Meireles. Manuseio da balança da peça *Eureka* e esferas de borracha com pesos distintos. Fonte: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Il. 43. *Eureka/Blindhotland* (1970 - 75), Cildo Meireles. Vista da instalação ao rés do chão na Área Experimental/ MAM RJ, 1975. Foto: Renato Laclete. Fonte: Acervo Roberto Pontual, FUNARTE/ Centro de Documentação.

Il. 44. *Eureka/Blindhotland* (1970 - 75), Cildo Meireles. Vista geral da instalação na Área Experimental/ MAM RJ, 1975. Foto: Renato Laclete. Fonte: Acervo Roberto Pontual, FUNARTE/ Centro de Documentação.

Il. 45. *Eureka/Blindhotland* (1970 - 75), Cildo Meireles. Vista em detalhe da instalação na Área Experimental/ MAM RJ, 1975. Fonte: Acervo Roberto Pontual, FUNARTE/ Centro de Documentação.

Il. 46. *Eureka/Blindhotland* (1970 - 75), Cildo Meireles. Projeto da banda sonora *Expeso*. Desenho de um das situações possíveis de gravação dos sons das quedas das peças. Fonte: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Il. 47. *Blindhotland/ Gueto* (1975), Cildo Meireles.
Vista da instalação na Galeria Luiz Buarque de
Hollanda e Paulo Bittencourt. Composta por redes
de pesca, feltro, 4 bolas de basquete em couro
e 4 bolas de futebol de salão em couro. Em cada
uma das duas séries de bolas temos 4 tipos de
preenchimentos distintos: ar, areia, estopa e hélio.
Fonte: MEIRELES, 1999, p. 69.

Il. 48a. *Sal sem Carne* (1975), Cildo Meireles. Disco LP de 33 r.p.m. (30 x 30 cm). Ilustração da capa do disco. Foto de capa feita por Max Jorge Campos Meireles. Fonte: Acervo Roberto Pontual, FUNARTE/ Centro de Documentação.

Il. 48b. *Sal sem Carne* (1975), Cildo Meireles. Instalação dedicada ao projeto *Sal sem Carne*. Nela se encontram 144 monóculos com diapositivos, madeira, linha e áudio. Fonte: Acervo Roberto Pontual, FUNARTE/ Centro de Documentação.

Il. 49a. *Casos de Sacos* (1976), Cildo Meireles. Detalhe da instalação com uma das 12 unidades de sacos de papel (com capacidade variável entre ½ kg e 10 kg) penduradas em varal de corda. Fonte: Acervo Roberto Pontual, FUNARTE/ Centro de Documentação.

Il. 49b. *Casos de Sacos* (1976), Cildo Meireles. Detalhe da instalação com algumas unidades de sacos de papel (com capacidade variável entre ½ kg e 10 kg) penduradas em varal de corda. Fonte: Acervo Roberto Pontual, FUNARTE/ Centro de Documentação.

Il. 50. *Casos de Sacos* (1976) e *Malhas da Liberdade, III* (1977), Cildo Meireles. Vista do espaço expositivo com os dois trabalhos montados na Bienal de Paris. Fonte: Acervo Roberto Pontual, FUNARTE/ Centro de Documentação.

Il. 51. *Malhas da Liberdade* (1976 - 77), Cildo Meireles.
Detalhe do estudo em papel. Fonte: Acervo Roberto
Pontual, FUNARTE/ Centro de Documentação.

Il. 52. *Malhas da Liberdade* (1976 - 77), Cildo Meireles.
Detalhe da versão I em cordas de algodão. Fonte: Acervo
Roberto Pontual, FUNARTE/ Centro de Documentação.

Il. 53. Malhas da Liberdade, I (1976), Cildo Meireles.
Versão I feitas com cordas de algodão. Foto: Pat
Kilgore. Fonte: Arquivo do artista.

Il. 54a. *Malhas da Liberdade* (1976 - 77), Cildo Meireles.
Ilustração da lei de formação das *Malhas da Liberdade*.
Fonte: MEIRELES, 2008, p. 92.

Il. 54b. *Malhas da Liberdade, III* (1977), Cildo Meireles.
Versão III constituída por falsa grade metal de 120 x 120 cm, por sua vez, composta por diversas arestas que obedecem a lei de formação. O conjunto é atravessado por uma placa de vidro de 40 x 120 cm. Fonte: MEIRELES, 2008, p. 93.

Take a line, remove the middle third, leaving two equal lines. Likewise remove the middle thirds from each of these two lines. Repeat this process an infinite number of times, and you are left with the Cantor set.

Il. 55. Ilustração do conjunto de *Cantor*. É um conjunto fechado, infinito não - enumerável, é um fractal e é reconhecido como tendo medida nula. Fonte: LESMOIR - GORDON; ROOD; EDNEY, 2006, p. 20.

The Sierpinski gasket is obtained by starting with a filled equilateral triangle, which is then divided into four smaller equilateral triangles, of which the middle one is removed, leaving a triangular hole.

The three remaining filled equilateral triangles are then divided in exactly the same fashion, so that three smaller triangular holes appear.

Conceptually we can repeat this process indefinitely, at smaller and smaller scales, reaching, in the limit, Sierpinski's gasket, a shape composed of three copies of itself, each half as big as the whole.

Il. 56. Ilustração do triângulo de *Sierpinski*.
Apresentação didática de como se comporta essa geometria fractal. Fonte: LESMOIR – GORDON; ROOD; EDNEY, 2006, p. 39.

Physical instances were revealed in labs around the world. And when the rate of successive doubling was measured, experiment after experiment showed remarkable numerical agreement with Feigenbaum's number, 4.6692016 . . .

Feigenbaum's number is a truly universal constant, as fundamental as π (ratio of a circle's circumference to its diameter: 3.141592654. . .). It applies just as much in the real world as it does in computer simulations.

It appears in all natural phenomena governed by a one-humped feedback process.

In the Mandelbrot set, it is the ratio of radii of successive circles on the real line.

Il. 57. Ilustração gráfica do comportamento nas bifurcações em que a constante de *Feigenbaum* comparece. Fonte: LESMOIR – GORDON; ROOD; EDNEY, 2006, p. 65.

Drawing Series 1968 (Fours)

Sol Lewitt

Each drawing is composed of four squares which are in turn divided into four squares, each with a different value (1, 2, 3, 4). Each quarter has a 1, 2, 3 and a 4. These series contain all twenty-four permutations of 1 2 3 4.

They are rendered in two methods, flat (A) and tonal (B).

- (A) 1 is represented by vertical lines
2 is represented by horizontal lines
3 is represented by diagonal lines left to right
4 is represented by diagonal lines right to left

—these are the four different absolute directions of line

(B) 1 is the same as in (A)

2 is 1 + 2

3 is 1 + 2 + 3

4 is 1 + 2 + 3 + 4

—these are four gradations of tonality in controlled steps

The lines should be drawn as closely together as possible.

The sets of twenty-four permutations of 1 2 3 4 are arranged in this order: 1/1234 2/1243 3/1324 4/1324 5/1423 6/1432 7/2134 8/2143 9/2314 10/2341 11/2413 12/2431 13/3124 14/3142 15/3214 16/3241 17/3412 18/3421 19/4123 20/4132 21/4213 22/4321 23/4312 24/4321

There are four different series (systems for changing the combinations of the squares).

There are many other possible series but I have limited my choice to four.

I/ Rotation

1	2	3	1
3	4	4	2

2	4	4	3
1	3	2	1

II/Mirror

1	2	2	1
3	4	4	3

3	4	4	3
1	2	2	1

In I and II all of the corners are the same, and all of the centre squares are also the same.

III/Cross Mirror

1	2	1	3
3	4	2	4

3	1	3	4
4	2	1	2

IV/Cross Reverse

1	2	3	4
3	4	1	2
4	3	2	1
2	1	4	3

In III and IV all of the corners and all of the centres are different.

A system of four series comprising 192 drawings completes the work:

$$4 \times 24 = 96 \times 2 (A + B) = 192$$

The entire work will be done as a book.

The page of a book is an absolute, two-dimensional space. A book is complete and intimate.

The whole set would be at hand.

There will be a drawing on each page and each spread of two pages will contain A and B of the same drawing.

The book will be separated into four sections, each containing a complete set done in methods A and B (forty-eight drawings). A will be only on left-hand pages, B only on right-hand pages.

The set will also be done on two three-dimensional forms 6 x 4 ft.

One will contain A, the other B.

These two 4 x 4 x 6 ft (high) forms will contain the whole set.

Each face will contain one series.

A and B will be placed side by side with similar series facing in the same direction.

I—North, II—East, III—South, IV—West and placed close enough together to be seen at the same time.

The drawings are made in pencil (6H) on a baked white flat enamel surface.

Parts of the set, and individual drawings, have been done on walls.

The quality of line and appearance of the wall-drawing depend a great deal on the surface of the wall and the use of a hard pencil (6H).

The lines must be light to merge with the surface of the wall and, in the case of method B, to obviate the tonal and illusionistic properties of this method.

These wall-drawings may be done by any hand (mine included) as long as the directions are followed, i.e. the lines be close together, light, and follow the correct direction. (Each person who draws the lines would, of course, do it slightly differently.)

The drawings are done on the wall, directly, so that a condition of absolute two-dimensionality is maintained.

Any intervening material on which drawings are made results in an object.

Two dimensional works are not seen as objects.

The work is the manifestation of an idea. It is an idea and not an object.

The work is immovable. The actual wall-drawing either remains in place or is obliterated.

A similar drawing can be done in another location.

The drawing and its location are in an absolute relationship.

Sol LeWitt, "Drawing Series 1968 (Fours)," *Studio International* 177, no. 910 (April 1969): 189. © Sol LeWitt. By permission of the artist.

Il. 58. *Drawing Series 1968 (Fours)*, Sol LeWitt. Publicado originalmente em *Studio Internacional* 177, NO. 910 (Abril de 1969). Fonte: STILES; SELZ, 2013, p. 988.

Il. 59. *Faça Você Mesmo: Território Liberdade* (1968), Antonio Dias. Vista da Instalação. Fonte: ANJOS; FARIAS, 2010, p. 378.

Il. 60. *Malhas da Liberdade* (1976 - 77), Cildo Meireles. Versão III constituída por falsa grade metal de 120 x 120 cm, por sua vez, composta por diversas arestas que obedecem a lei de formação. O conjunto é atravessado por uma placa de vidro de 40 x 120 cm. Foto: Regina Bittencourt. Fonte: Acervo Roberto Pontual, FUNARTE/Centro de Documentação.

Il. 61. *Malhas da Liberdade* (1977), Cildo Meireles.
Ilustração da lei de formação das *Malhas da Liberdade*
em exposição realizada no MAM RJ. Foto: Vicente de
Mello. Fonte: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Il. 62. *Malhas da Liberdade III* (1977), Cildo Meireles.
Trabalho montado em exposição realizada no MAM RJ.
Foto: Vicente de Mello. Fonte: Museu de Arte Moderna
do Rio de Janeiro.

CAPÍTULO 04

—

POR UM FIM EM ABERTO

“Anaxágoras é o melhor dessa cambada. Fala com simplicidade. Escreve bem o grego jônico. Demócrito leu para mim seu livro intitulado Física. Embora eu não entendesse grande parte, espantei-me com a audácia do homem. Ele tentou explicar todos os fenômenos através de uma observação minuciosa do mundo visível, mas quando ele me falava do invisível em me perco. Ele acredita que não existe o nada. Acredita que todo espaço está preenchido com algo, mesmo se não pudermos vê-lo – o vento, por exemplo. Sobre o nascimento e a morte ele é extremamente interessante e ateístico!

Os gregos, escreveu ele, têm uma concepção errônea quanto a nascer e morrer. Nada nasce ou morre, porém há combinação e separação de coisas que existem. Assim eles deveriam falar mais acertadamente do começo das coisas como composição e seu fim como degradação. Isso é aceitável. Mas o que são essas coisas? O que faz com que elas se juntem ou se separem? Como, quando e porque foram criadas? Por quem? Pra mim, só existe um tema digno de reflexão – a criação”.

Gore Vidal¹

¹ VIDAL, Gore. Criação. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

4.1. Deflagração, contaminação e ocupação - *La Bruja* (1979-1981)

Ao falar sobre o contexto da arte latino-americana nos anos de 1970, Frederico Morais (1979) identificava a configuração de uma nova ordem em termos de atuação artística, que se distinguiu de uma produção européia e, especialmente, da norte americana. Ainda que fosse fomentada em alguns casos por problemas cotidianos encontrados em seu contexto, a condição de subdesenvolvimento e a ordem de precariedade ainda presente. Aliava-se à isso uma situação de opressão muitas vezes escamoteada pelos estados. Portanto, para o crítico ao reavaliar o papel da arte na segunda metade da década e o processo pela qual ela por aqui passou, entendia que nesse contexto de permanente adversidade havia se configurado um percurso não-linear determinado por uma idéia conjugada de *Transe – Trânsito e Transitório*. Essa expressão formulada por Morais tentava arregimentar os caminhos e descaminhos de uma arte contemporânea que havia se fundamentado na busca permanente do limite entre arte e vida, “uma zona de máxima tensão”.

Nesse sentido, vê-se constituir um novo espaço, um cenário intercambiável e flutuante. Em uma das leituras possíveis dessa zona de atuação da arte e do espaço por ela deflagrado, leva-se em conta a pertinência do espaço social e do espaço definido pelo circuito da arte (institucional e mercadológico) como lugar da ação. Opondo sutileza e agressividade, as operações fomentadas pelos artistas tem o interesse gerar algum transtorno no sistema, ou melhor, no campo. Tratava-se de reorientar seu público no “espaço experienciado” ou mesmo interferir permanentemente no que chamamos anteriormente de hodológico.

Em 1979, Cildo Meireles realiza a instalação/ evento chamada de *Sermão da Montanha: Fiat lux* (1979), que durou apenas 24 horas. Em 25 de abril de 1979, no espaço principal da Galeria Cândido Mendes (Rio de Janeiro), de aproximadamente 60 m², foram empilhadas 126 mil caixas de fósforos, formando, sob o chão revestido de lixa, um volume cúbico. Nas paredes, e em torno da peça, foram instalados 8 espelhos de 1.60 x 1.20 m, na superfície dos quais estava escritas oito bem-aventuranças do sermão da montanha (Mateus 5, 3-10). O som emitido pelo atrito dos pés no chão de lixa foi gravado e amplificado. Participavam também do trabalho 5 atores que atuavam como seguranças. Para o artista o trabalho era um comentário explícito sobre o medo e sobre a própria instituição da violência; essa última irá perseguir a história política recente do país até os dias de hoje. Esse projeto nasceu em 1973, justamente quando do retorno do artista dos EUA. Em um processo de subversão da lógica do tempo nas artes visuais ao propor uma situação em que se identifica o clima nebuloso e anônimo da violência urbana, o artista exaspera ao máximo a mesma sensação de alerta imposta em *Eureka/ Bilndbotland*. Em nosso entender, constrói uma de suas estratégias possíveis de sedução. Não se trata de um exercício ilusório ou fantástico mas a formatação de uma situação espacial em que pesa sua percepção pela plurisensorialidade e, ainda, sem esquecer de um paralelo perverso com a realidade urbana. Existe na ação ali deflagrada a iminência de um segundo movimento, agora de natureza

explosiva e caótica que permanece na esfera do vir-a-ser. Dadas as circunstâncias do trabalho, houve naquele momento uma repercussão na mídia distinta ao que normalmente não seria propagado. E em um desses meios - no jornal o Globo do dia 25 de abril de 1979 - declararia à Elisa Fajardo da Fonseca que “o companheiro mais constante da gente tem sido o medo de vários tons e sabores, este medo que se cristaliza no esquadrão da morte, por exemplo”. E para exacerbar essa situação amedrontadora, o artista, no *Fiat Lux* contém de forma desproporcional um alto índice densitivo, aos modos de uma operação em outra escala do que havia feito em *Cruzeiro do Sul* (1969 - 70).

Foi em observância à esse momento de passagem para os anos 1980 que Aracy Amaral (2006, p. 168) tentou de forma panorâmica inserir o artista no quadro geral da arte brasileira, tendo em vista uma perspectiva crítica que retomava vários aspectos da produção do artista até meados daquela década. Nesse olhar retroativo, um aspecto crucial por ela levantado é que por parte da crítica o artista ficaria conhecido como aquele que mantinha projetos irrealizados, ou mesmo, para alguns, irrealizáveis. E justamente naquele momento, o artista provaria o contrário, consagrando-se com uma produção de aguda contaminação e ocupação espacial. Tal fato seria comprovado com a *La Bruja* (1979 - 1981), *Desvio para o Vermelho* (1967 - 1984) e *Volátil* (1980 - 1994).

Destarte, foi na virada para os anos 1980, por vários aspectos, que Cildo Meireles iria conseguir despontar com vários dos projetos instalativos, muitos cujas formulações datam de vários anos antes. Isso denotaria também o fato de que o artista trabalha com uma idéia de tempo elástico, tanto no processo de amadurecimento da obra como na forma em que a peça atua no espaço-tempo. Essa condição havia sido inaugurada ainda nas *Inserções*; insinuando-se *a deflagração, a contaminação e a ocupação*.

Ainda, tal crítica ao seu trabalho também impulsionou a sua fama de artista conceitual, tanto de maneira restritiva como redutiva, fazendo com que houvesse uma confrontação discursiva pelo artista. Em paralelo, curiosamente tem havido desde meados dos anos 80, a construção de um discurso crítico no qual idéia de sedução tem sido posta em prática. Sintomática, portanto, foi a entrevista concedida pelo Cildo Meireles ao também artista Jorge Guinle Filho, intitulada não à toa de *Art Dream*. É em um território entre esses dois pontos de vista que a produção do artista se coloca. Apesar de tal dualidade, existe uma coerência subentendida em sua prática, o que na pesquisa artística dele é algo qualitativo e louvável. Amaral (2006, p. 168), na ocasião da sua exposição no MAC em 1986 diria:

Ademais, existe também uma operação que de ordem técnica empreendida pelo artista. A sofisticação dos materiais, a cenotécnica e a engenharia em torno de seus projetos são elementos que convergem para a força sedutora da obra.

Com apelo à sofisticação, fundamentado na dualidade anterior entre conceito e sedução, o artista trabalha de forma exaustiva a fluidez do espaço, tanto em termos abstratos (as mais diversas postulações) e concretos (as mais diversas experiências vivenciadas, concebendo lugares possíveis de divagação. Reiterando o que escreveu Ronaldo Brito, “Abaixo o primado dos sólidos, a separação

entre interioridade e exterioridade. Alegria de transgredir a distância entre sujeito e objeto, alegria de desarmar a trama do real” (MEIRELES, 1981, p. 8).

* * *

O trabalho *La Bruja* (1979 – 1981) foi concretizado pela primeira vez no espaço expositivo da XVI Bienal de São Paulo em 1981. A peça, naquele contexto, foi composta por uma base de vassoura comum de madeira e 2000 km de fios de algodão com seus respectivos novelos. A instalação, se é que podemos classificá-la assim, primava por sua dimensão incerta que transparecia no próprio espaço da exposição. Na verdade, a contaminação desse lugar causava uma inseparabilidade física e visual entre esses dois “espaços” – instalativo e expositivo. Em documento original do projeto haveriam na base da vassoura aproximadamente 100 furos nos quais seriam amarrados as 100 bobinas de linha, cada uma com aproximadamente 1000 metros. Em função do alto poder de ruído e contaminação do trabalho, comprovado no processo de instalação da peça, não foram necessariamente usados os 100 km de fio².

Apesar do alto grau de espriamento, o trabalho não conseguiu a densidade material inicialmente esperada. No entanto, tendo em vista o que havíamos comentado acerca das colocações de Robert Irwin, identificadas no texto “being and circumstance”, o trabalho naquela situação específica da bienal sofreria o atrito direto do ambiente por meio dos demais trabalhos, dos espaços construídos e de quem por ali passasse. O trabalho assumiria um grau de descontrole e contaminação não previsto. E talvez seja justamente nisso que residia a potência da proposição.

A vassoura foi disposta em um canto de parede, fixada de forma quase irregular, de maneira sutil e quase despretensiosa, o que causava contraste com as suas cerdas formadas por inúmeros novelos de linha que se desdobravam e se embaralhavam à partir daquele canto. Por se tratar de uma exposição coletiva e de um espaço em aberto de um pavilhão arquitetônico, a peça ganhava uma força expressiva e presencial ainda maior. O contato físico e visual para com o trabalho acontecia em todas as instâncias da exposição. Os fios emaranhados por entre colunas, paredes e guarda-corpo determinavam um percurso caótico mas conduzido e com fins possíveis nos extremos das bobinas. No projeto desenhado para a curadoria da bienal, o artista indicava a saída parcial desses fios pela porta de entrada da Bienal ou pelos esquadrias generosas do primeiro pavimento e do pavimento térreo. Entendemos que esses fios espalhados pelo ambiente chamavam a atenção do espectador pelo eventual contato físico como um elemento incômodo ou mesmo como um fio condutor do olhar

² Em depoimento ao autor, Cildo Meireles diz não ter ficado particularmente satisfeito com o resultado do trabalho, especialmente pelo fato de ter gerado uma situação de inconveniência fora do controle. Mesmo sem a densidade por ele esperada na peça, o trabalho gerou um movimento reativo dos demais artistas da exposição e dos próprios envolvidos com a máquina produtiva do evento. Ademais, o atrito aconteceu também em relação ao público. É próprio da personalidade de Cildo Meireles e de sua postura ética enquanto artista assumir uma posição de não protagonismo.

capaz de seduzir quem por esses fios passasse. O artista queria, por fim, despertar a curiosidade do outro desde fora do parque, fazendo com que a pessoa se deixasse levar por aquele fio condutor e eventualmente se deparar com essa vassoura, ferramenta doméstica das mais ordinárias agora possuída de um realismo fantástico.

Cildo (MEIRELES, 2008, p. 158) relembra que o trabalho havia sido pensado inicialmente para uma exposição individual na Galeria Luisa Strina. A idéia era posicioná-la no espaço do primeiro piso e deixá-la se conformar e esparramar caoticamente pelas escadas em direção a porta. Em seguida os fios poderiam seguir pela calçada acompanhando a extensão da calçada. A intenção era contar com a possibilidade de que o passante se sentisse atraído pelo elemento estranho e assim despertasse o interesse em descobrir a origem daquela perturbação estranha. Tanto no caso da bienal como nessa situação hipotética da galeria, a comunicação do público não se daria diretamente no espaço da arte. O objeto estranho, contínuo e fluido não teria associação imediata com o sentido da arte. Seria um movimento de dissolução do estatuto da arte e conseqüentemente de sua completa imersão no acaso da vida urbana. É como se externamente fosse dada uma situação momentânea de caos numa situação externa e que se resignificaria no espaço interno da exposição. A vassoura daria um sentido de organização. Ironicamente retornaria à sua condição usual. O objeto deixa sua função original e cotidiana para depois retornar à sua natureza ordenadora. Simbolicamente, a vassoura tem um caráter ambíguo. “Você consegue enxergá-la como um começo, a origem de uma grande expansão ou como um ponto final de contração e compressão” (MEIRELES, 2008, p. 158). O trabalho agrega portanto a idéia de ida e retorno, tendo na vassoura o seu ponto de referência e localização espacial. Ironicamente, a escolha por um nome em espanhol amplia a própria significação do trabalho. A vassoura em histórias de bruxaria é dotada de determinados poderes de transformação e magia. São histórias do imaginário popular que acabam por conferir uma metáfora da criação e do ilusório. Agrega-se, portanto, mais um valor sedutor à obra.

Consideremos também uma analogia com as bifurcações experimentadas no âmbito do caos. De um ponto instável no extremo daquele utensílio até a máxima desordem dos fios. E em seguida, na condição de retorno, o falso equilíbrio é perceptível novamente. Esse movimento continuado seria melhor perceptível em outras situações em que o trabalho seria montado, como a que foi realizada no Kunstverein em Hamburgo (2004) e mais recentemente na 11ª Bienal de Lyon, sob curadoria de Victoria Noorthoorn. No primeiro caso, o artista havia conseguido gerar uma área massiva preta de completo caos que se contrastava com o ordenamento da peça escorada na parede. No segundo caso, 30 anos após a versão polêmica da 16ª Bienal, a *La Bruja* (1979 – 1981) seria apresentada pela segunda vez em um espaço de exposição coletiva³.

³ Em depoimento, Cildo Meireles conta que após a experiência da *Bienal de São Paulo*, considerada difícil, ele havia optado por não expô-la mais em situação coletiva. Curiosamente em uma das visitas ao seu ateliê o artista havia confessado de sua ressalva em expor novamente em proximidade com os trabalhos de outros artistas. A conseqüente contaminação verificada na Bienal de 1981 já teria sido para ele o experimento válido. No entanto, alterando a própria composição plástica do trabalho com

Na situação exposta no pavilhão da bienal a vontade de interferir no espaço externo e público acabou sendo minada após a abertura da exposição. Em relatos de quem esteve por ali e na fala do próprio Cildo as linhas espalhadas logo na abertura da exposição causaram grande incômodo em alguns artistas e na logística de fluxo de pessoal pelas áreas lindeiras ao pavilhão. A direção artística da mostra sob direção de Walter Zanini foi obrigada a recuar. Uma das situações mais inusitadas que nos foi relatada por profissionais que trabalharam naquela edição ou mesmo pelo artista, as faxineiras do pavilhão paulatinamente varriam as bobinas e suas linhas das áreas de passagem. Isso acontecia dia após dia. Foi preciso que fizessem um alerta geral acerca daquele trabalho, proibindo a sua faxina. Resta ainda a informação de que na vontade primeira do artista os fios desceriam o pavilhão da Bienal de forma mais ordenada, criando o caos com mais ênfase no lado exterior⁴.

A situação espacial gerada pela *La Bruja* infringia também o purismo categórico do termo escultura ou mesmo da acepção contemporânea que temos de Instalação enquanto um território de imersão. O espaço recriado pelo trabalho cria uma relação de dependência com os elementos do seu entorno imediato. Assim, o espaço da experiência artística se define como um lugar de diálogo possível com tudo aquilo que não diz respeito ao objeto artístico. “É um trabalho que já nasce com uma relação de co-dependência com o espaço para o qual é pensado. O lugar deve ser entendido como elemento fundamental para que o trabalho se realize” (MATOS, 2009, p. 171).

Outro aspecto importante que merece a devida atenção diz respeito a forma de ocupação do trabalho, haja vista a proposição curatorial daquela edição do evento. Vale ressaltar que essa Bienal de Zanini foi responsável por fazer retornar as práticas experimentais que haviam florescido no cenário brasileiro na década anterior. Conceitualmente preocupada em apresentar uma exposição em que prevalecesse a analogia de linguagem na organização espacial dos trabalhos na exposição, a curadoria havia construído uma narrativa espacial possível, estabelecendo vizinhanças entre obras e artistas. Ainda, por se tratar de uma exposição coletiva, os trabalhos eram direcionados para seus espaços específicos, estabelecendo, por mais das vezes uma ocupação contida. A *La Bruja*, ao contrário, justamente por sua natureza física e conceitual, não respeitaria tal acondicionamento. Logo, o trabalho a priori promovia uma plataforma de negociação na qual estariam implicadas as três principais instâncias decisórias de uma exposição desse porte: a curadoria, a expografia e os demais artistas com suas respectivas obras. E naquela situação, além de contaminar física e visualmente os

o uso de linhas pretas e mais grossas, criando um espaço de ocupação massiva, além de se ater à um lugar recortado e diferente da continuidade de um pavilhão, o artista conseguiu se convencer da realização dessa versão para Lyon. Meses depois, na itinerância dessa *Bienal na Fundação PROA*, o trabalho seria montado novamente dentro das circunstâncias de um novo espaço. Em todos esses novos casos, era intencional gerar uma contraposição entre o vir-a-ser da vassoura e completo caos da mancha preta de fios embaralhados.

⁴ A XVI Bienal de São Paulo foi objeto de estudo no mestrado pelo autor. Na dissertação intitulada “Curador e Arquiteto em Diálogo: os casos das Bienais Internacionais de Arte de São Paulo de 1981 e 1985. No capítulo dedicado à XVI Bienal (1981) foram levantadas todas essas questões operacionais do trabalho no espaço expositivo da Bienal.

trabalhos pelos quais perpassava, a peça instável e incerta atuava sobre duas arquiteturas, a moderna de Oscar Niemeyer e a expografia de Jorge Aristides Carvajal⁵.

Politicamente, a evidência dessa situação histórica em que a experimentação na arte brasileira havia seguido o caminho da institucionalização corroborava para uma acentuação do impasse deflagrado pelo trabalho de Cildo Meireles. Se em Fiat Lux o espaço da galeria era incorporado pelo trabalho, tomando a forma da sala de exposição, a La Bruja, por sua vez, interrompia, recortava, circunscrevia e tensionava o espaço aparentemente livre e aberto da Bienal. Era a formulação conceitual da arte enquanto um gesto sutil de deflagração capaz de promover a contaminação e a ocupação.

Retomando o debate anterior, acerca do contexto latino – americano, enxergamos uma coerência histórica entre a natureza do “transe-trânsito e transitório” de Morais (1979) e os desdobramentos mais recentes da produção contemporânea verificada no continente. De acordo com tal perspectiva crítica, a discussão de Guy Brett (2007) sobre o *light touch* de Gabriel Orozco (México, 1962), parece ser um aspecto chave no entendimento de uma produção contemporânea que monta estratégias de ação mínimas mas de forte potência de contaminação. Trata-se de fenômenos experimentados na arte latino-americana de raiz radicalmente experimental e cujas ações não se adéquam por completo à produção norte-americana que teve sua aproximação com o âmbito da vida através do *site-specific* ou de uma tradição pontuada pelo minimalismo. Nesse sentido, vemos uma aproximação das proposições de Cildo no começo da década de 1980 com as intenções poéticas do artista mexicano. Para Brett (2007, p. 486):

Orozco can be related to another stream, already flowing for many years, which connects artists originating outside the European/ North American mainstream, and which has been profoundly concerned with questioning art/ life boundry, the act of making, and the limits of the work. In fact, a practice as specific as walking the streets and designating portions of reality within the conceptual framework of a political-poetic vision can be found among these artists.

De Orozco, três intervenções - *Piedra que cede* (1992), *Pelota Ponchada* (1993) e *Caja de Zapotos Vacía* (1993) – ilustram bem a condição de um gesto artístico que se configura como um *light touch*. Em especial, a caixa de sapatos é um exemplo claro do desconforto que um objeto cotidiano pode causar

⁵ A realização da Bienal Internacional de Arte de São Paulo em 1981 acontece em um momento auspicioso da história política brasileira. Nesse sentido, o espaço político da própria bienal seria contaminado pelo processo nebuloso de abertura política, e de forma indireta estaria também como um dos elementos motivadores da mudança estrutural dessa edição. Foi a primeira exposição realizada pela instituição com o fim do boicote internacional que havia se iniciado em 1969. Tal exposição também precisaria ser repensada pelas próprias transformações e experiências vivenciadas pela arte ao longo da década de 1970, que nas palavras de Walter Zanini seria a formulação de um contexto plural e democrático na qual a produção experimental se fazia proteiforme. Nesse sentido, uma das tomadas de decisão mais imediatas e plausíveis seria trazer através da curadoria a sólida produção artística da década anterior que havia ficado à margem. Dentre os artistas brasileiros participantes podemos citar: Antonio Dias, Carmela Gross, Carlos Fajardo, Iole de Freitas, Ivens Machado e Tunga. A edição seguinte, em 1983, cumpriria o papel de trazer os demais artistas dessa geração que haviam ficado de fora da realizada em 1981.

em um ambiente normatizado de exposição. No caso, o artista mexicano dispôs ao acaso sua singela caixa de sapatos por ele confeccionada em pleno espaço expositivo da Bienal de Veneza. O gesto de Orosco fomentava desconforto naquele lugar, contaminando a assepsia de um ambiente controlado. Não seria à toa, que os responsáveis pela limpeza também retirariam aquele objeto ordinário e de amplo uso na vida cotidiana daquele espaço consagrado para a arte. Tangencialmente, e guardando as devidas proporções, o gesto fluido e transitório da *La Bruja* alcança o gesto pontual da Caixa. Os dois trabalhos, cada um à sua maneira, Gerava um incômodo inversamente proporcional à trivialidade do objeto apropriado e resignificado pelo artista. De certo também, é a potência expansiva desses trabalhos ao estabelecerem uma ocupação permanente do espaço, recriando e sobrepondo situações espaciais diversas em função de suas interações com o entorno imediato. Mais uma vez, são as incertezas do espaço que esses dois artistas investigam.

O entendimento desse gesto leve ou sutil conflui também para as práticas artísticas que ativam o público ou dele se utilizam para estabelecer estratégias laterais aos circuitos e instituições oficiais. Ademais, aproximando o espectador e colocando-o de forma implicada no trabalho, essas práticas tinham a intenção de fazer do consumidor de arte também um produtor. Em certo sentido, os conjuntos instalativos de Cildo, assim como os objetos de Orosco por um outro viés. Se retrocedermos aos capítulos anteriores, especialmente à passagem referente ao *Brasil Diarréia* de Hélio Oiticica, existe nessa travessia da arte no contexto latino-americano uma importância em se pensar a produção de forma processualmente experimental o que se coloca como exercício permanente de construção ambivalente.

Como bem pontuava Oiticica, tendo por base nossa matriz construtiva, “é preciso entender que uma posição crítica implica em inevitáveis ambivalências; estar apto a julgar, julgar-se, optar, criar é estar aberto às ambivalências, já que valores absolutos tendem a castrar quaisquer dessas liberdades; direi mesmo: pensar em termos absolutos é cair em erros constantemente...”. Tal texto do artista foi base também para as considerações de Brett (2007), que enxergou em Oiticica um porta – voz possível na matriz do dissenso latino-americano. Podemos dizer que no limite, “uma posição crítica universal permanente e o experimental são elementos construtivos”. E o campo de ação é o espaço em seus vários âmbitos como bem demarca Cildo Meireles.

—

4.2. **Contenção, limites e sentidos** - *Através* (1983-1989/ 2007)

Na trajetória artística de Cildo Meireles, a entrada na década de 1980 pode ser marcada em termos de sua forma de construção espacial, determinado por suas instalações ou ambiências (se preferimos um termo integrado à historiografia da arte brasileira”. Como descreve bem Lynn Zelevansky (MEIRELES, 2008, p. 116), são instalações cênicas de larga escala que ao mesmo tempo são sedutoramente bonitas e pressentidas, como também ambientes em que os espectadores podem observar e atuar. Nesses trabalhos o artista examina questões da percepção, um conceito de implicações racionais e irracionais.

Tal caracterização coaduna para a pertinência do texto que o coloca como *Worldmaking*. Nesse sentido, o artista parece querer conter em seus trabalhos de natureza paralela à realidade, o que significa questionar os aspectos normativos de compreensão espaço-temporal com um olhar acurado de âmbito, por mais das vezes universal. Nessa mesma perspectiva crítica, Rodrigo Naves (2007) parece definir bem a situação espacial criada.

Essa universalidade sem eira nem beira – o mundo da abstração do capital em que vivemos – de fato não admite que falemos em sensações a não ser incorporando toda a sua ambigüidade. E no entanto sabemos disso por meio dos próprios sentidos, por uma arte que os leva aos limites mínimos da indistinção para ao menos reavivar a possibilidade de limites.

A situação espacial, agora construída, nos traz um outro aspecto importante fundado ainda no conjunto instalativo *Eureka/ Blindbotland* (1975) que seria justamente a incorporação integral da ambigüidade. E nessa condição de “reavivar a possibilidade de limites” é consequência intrínseca a uma característica central da produção do artista, a da impossibilidade de certezas, tanto físicas como sensoriais. São os tais *lugares de divagação* que já reiteramos algumas vezes. Neles, a composição plástica, a surpresa, o medo, o movimento, a escala, a densidade e outros muitos aspectos interagem na construção da experiência de espaço vivenciada pelo indivíduo. No primeiro capítulo, por exemplo, construímos um diagrama literal das características que em maior ou menor grau determinam a bifurcada aventura narrativa pelos trabalhos de Cildo Meireles.

Através (1983 – 1989/ 2007), ao lado de *La Bruja* (1979 – 1981), conjuga em seu projeto (idéia), processo (construção) e materialidade (espaço construído e seus objetos) um exemplo generoso, embora parcial, de uma leitura aberta das naturezas do espaço e, por conseguinte, de um desdobramento eficiente do que aqui começou como um universo problemático, uma grande trama em expansão, na qual se integravam três questões da arte contemporânea: relação entre linguagem e conceito, o entendimento do processo no campo da arte e, em termos gerais, o campo da prática ambiental.

O trabalho em questão formula um espaço arquitetônico de 15 x 15 m, cuja montagem oferece um espaço intermediário na galeria ou no espaço expositivo, criando a distinção de três intervalos espaciais: o que separa o espaço público ou externo à galeria do lugar de contenção da obra de arte; o

que se cria dentro desse espaço de contenção e que circunscreve o trabalho propriamente dito e, por fim, a área do *Através* que gera um movimento por um espaço intervalar em direção ao seu centro.

Essa área da instalação em si é composta pelos mais diversos materiais: rede de pesca, voal, vidro, papel milimetrado, persianas, cerca de jardim, portão de madeira, barras de prisão, treliça de madeira, cerca de ferro, mosquiteiro, aquário, rede de tênis, correntes, tela de galinheiro e esfera de papel celofane.

Em uma estrutura de visível semelhança projetual e material com a arquitetura⁶, concebe-se um espaço que merece ser descrito de fora para dentro. Em primeiro lugar, o piso do espaço expositivo sofre uma divisão pelas marcações limítrofes da instalação. Na área quadrada, obedecendo ao projeto do artista cria-se uma estrutura labiríntica de impedimentos físicos que se impõem perpendicularmente ou paralelamente à seção demarcada pelo piso. Se o impedimento é físico e simbólico, não o é em termos visuais. Todos os elementos que compõem aquele lugar, que orientam e desorientam a circulação, que libertam e contem, permitem o atravessamento do olhar quase que em sua completude.

Ao adentrarmos aquele espaço arquitetônico fantasioso, como descreve Bartomeu Mari (MEIRELES, 2008, p. 149), o primeiro impacto não advém necessariamente da ambigüidade sugerida pelos materiais que impedem ou abrem passagem, mas pelo chão recoberto de 16 toneladas de placas de vidro, que já nos em estado de alerta. O caminhar por aquele território evanescente no horizonte visual e áspero ao rés do chão põe o sujeito (como prefere chamar Sônia Salzstein (MEIRELES, 2008, p. 154) em um estado de torpor ou paralisia. Um estado de suspensão onde rivalizam a força sedutora daquela composição plástica que o convoca para o único elemento sinuoso e curvo, a bola de celofane de 3 m de diâmetro, e a força de repulsa causada pela incerteza de equilíbrio e segurança naquele chão de vidro que reflete a luz que ali incide, bem como das peças que nos interditam ao longo do caminho. Esses elementos que interditam a passagem, retirados do contexto urbano em que operam, são dispostos e pendurados à partir do teto ou apoiados por sobre o chão.

A bola de celofane com altura um pouco superior à escala humana, localizada no centro daquele quadrado, é o elemento mais ambíguo entre os que compõem o trabalho. Segundo Moacir dos Anjos (2006, p. 47), “posto que é o de mais fácil transposição ou simbólica – o papel cederia a pressão do corpo e não conota interdição social de qualquer espécie – e, ao mesmo tempo, o único, entre os tantos materiais ali ajuntados, que bloqueia o alcance distante do olhar”. Se pensarmos no papel celofane quando mercadoria ele é talvez o elemento de maior transparência do trabalho. Mas ao ser amassado para compor a instalação, esse ponto simbólico de energia e luz (de alta densidade) torna-se o mais opaco do conjunto. Ainda, esse elemento central “contradiz e imobiliza, então, o impulso que

⁶ A versão de *Através* (1983 – 1989) apresentada em detalhe ao longo do texto refere-se ao projeto final concebido na exposição de Cildo e Tunga no Kanaal Art Foundation em Kortrijk, Bélgica. O projeto em si contou com a colaboração do artista Trudo Engels, responsável pelo desenho em planta.

leva alguém chegar até ele, gerando uma força centrífuga que tende a afastar o visitante de volta às fronteiras do ambiente criado” (2006, p. 47). E, por conseguinte, faz com que o sujeito se coloque novamente naquela zona transitória ou de respiro.

Vale dizer, assim como em *Eureka/ Blindhotland*, apesar dos limites físicos rígidos, o artista acaba por criar uma zona fronteira fluida por nunca promover um impedimento sensitivo em toda sua magnitude; o que de certa maneira só acontece no centro. A rede semi-solta de *Eureka/ Blindhotland* e sua luz difusa na altura do espectador cria uma ambiência transitória difusa, aproximando-se da zona de respiro em *Através*. Sendo assim, a instalação se completa com o espaço criado entre as paredes do espaço expositivo e o início da ocupação do espaço pelos materiais. Se existem limites, esses são dados em completude pelos nossos sentidos e cabe a nós reconhecer o lugar e restabelecer nosso senso de orientação. Salzstein (MEIRELES, 2008, p. 155), em relação às duas instalações, coloca:

First and foremost, then, we are urged to decide where we are: already outside or inside these works. And we soon realize that, whatever the answer, we are completely involved in them, inasmuch as they continue to force us to make decisions, compelling us at every instant to dimension our relative position in time and space.

Através (1983 – 1989/ 2007) responde, portanto, ao que foi colocado anteriormente: a natureza da arte se faz em uma grande trama em expansão, tanto por um movimento interior como por um movimento exterior. A fala do artista corrobora para tal questão: “eu acredito que o conhecimento vai se fazendo. Na arte seria a impossibilidade de situar o objeto, mais que de conhecê-lo. Interessante particularmente a relação crítica entre artes plásticas e a visualidade. Se podemos ter outros sentidos, temos que utilizá-los” (ENGUITA; TODOLÍ, 2009, p.34).

Mormente, o apelo aos sentidos e a força simbólica ali atuante faz do trabalho uma obra que seqüestra. Existe um movimento implícito na peça que poder ser interpretado como algo análogo a confusa relação entre espaço público e privado nas cidades em geral. Guardando as devidas proporções, essa tal experiência de ser capturado de forma surpreendente pelo trabalho se assemelha as experiências cotidianas mais comuns que nos fazem perceber as relações entre as coisas e o modo como elas operam no mundo. A história por trás de *Através* é o espelhamento dessas vivências cotidianas.

Na época do *Através*, eu morava aqui, a gente morava na Fernando Ferrari (RJ). no meio da tarde, eu estava começando a trabalhar. Eu estava na mesa e tinha um embalagem. Eu tirei dali, peguei o papel celofane, o amassei e joguei no cesto. Voltei pra o que eu tava fazendo. De repente eu comecei a ouvir um barulho. Eu olho, é o papel celofane dentro do cesto de lixo se movendo e fazendo aquele barulhinho. Essa foi a primeira coisa: é uma espécie de vidro mole ou de vidro vivo, alguma coisa neste sentido. Comecei a relacionar então as interdições, mas logo veio a coisa de Brasília. Nessa cidade ficou muito claro o que a chamada arquitetura brasileira tinha se tornado. No Rio, nos anos setenta, meados do setenta, a partir daí, era sempre a arquitetura coibindo ou em destaque. Não importa de que tipo. Podiam ser grades... É que todos os prédios (a cidade inteira) começaram a ganhar grades e grades e grades... Em Brasília, a cidade também começou a ganhar. A casa da minha mãe, que eu abria

a porta e colocava o pilão de bronze para escorar e ela ficava aberta o dia inteiro até a noite, depois teve que ser fechada⁷.

Tendo em vista a perspectiva de uma mudança sutil na forma do artista operar que aqui definimos historicamente com dois trabalhos substanciais – *Eureka/ Blindhotland* e *Malhas da Liberdade* – esses trabalhos podem balizar em muitos casos os caminhos enveredados pela produção de Cildo. Em *Malhas*, como apontamos anteriormente, a relação de oposição entre aberto e fechado, permissão e impedimento, razão e caos colocam a instabilidade e a incerteza como questões primeiras na maneira do artista operar. Esse trabalho assim como o *Através* constroem uma relação quase literal com o conto de Jorge Luis Borges *O Jardim das veredas que se bifurcam* (1944). Na mesma seqüência de depoimentos, o artista aponta que:

O Jardim das Veredas que se bifurcam, tem muito mais a ver com o *Malhas da Liberdade*. O *Malhas da Liberdade* tem uma falsa aproximação com o *Através*, mas ao mesmo tempo tem, pois ambos falam dessa passagem possível. No caso do *Através* são interdições que permitem o olhar passar. Tem alguns que são coisas radicais. O vidro é uma coisa radical, é uma interdição braba... O vidro você tem que pensar com *insulfilm* noventa e cinco. O *Através* na verdade nasceu... Eu acho que tem dois pilares. Um foi acrescido justamente quando eu não pude fazer o *Através* em Sidney em oitenta e quatro. Eu só fiz a bola de celofane em cima de um chão de vidro, quebrado. Mas ali naquele momento as pessoas não andavam em cima do vidro. Só na Bélgica foi que eu fiz a íntegra do *Através*, onde a gente tinha vidro pelo chão... Acho que isso acrescentou muito à peça. Ele virou um elemento constitutivo.

A aproximação de *Através* com *Malhas da Liberdade* é reiterada pelo crítico Bartomeu Mari (MEIRELES, 2008). Se em malhas a organização leva à expansão e ao aparente caos, o labirinto de *Através* te leva a um movimento fluido entre centro e borda. Sendo assim, duas maneiras possíveis de sugerir o labirinto espacial. A noção de campo, que pode ser identificado como um espaço topológico aparece sugerido nas *Malhas* e construído no espaço da instalação *Através*.

Esse trabalho foi apresentado integralmente pela primeira vez no Kanaal Art Foundation, situado em Kortrijk, na Bélgica. Como descreve a diretora da instituição na época, Cathy de Zegher, o espaço expositivo ali cedido tinha como objetivo primeiro atender às produções artísticas de caráter mais experimentais e que necessitassem de um olhar conceitual e construtivo mais complexo. Embora o destaque fosse dado a instalação, a perspectiva crítica construída colocava a produção de Cildo Meireles em um lugar fronteiro e específico da arte contemporânea internacional, desfazendo-se as barreiras simbólicas pela hegemonia ocidental. Tal consideração também era válida para a produção

⁷ Trata-se de depoimento concedido ao autor quando da descrição das origens do trabalho. A conversa seguiria tendo como foco a mudança paulatina da integração vivenciada entre espaço público e privado, além da ampliação das formas de segregação em nome da segurança. Ao ser perguntado sobre as interdições e barreiras em Brasília, Cildo expõe: “eu acho que ele aparece sempre. Já num afastamento assim, onde começa a se instalar uma desconfiança e precaução, porque, seguramente começaram a haver roubos. Começou a ter ladrão. Enfim, começaram a fechar a porta, trancar porta, depois a janela, (mas ficava com pouca circulação de ar), em seguida, a grade no alpendre e depois a grade lá na calçada. Brasília hoje é impressionante: são jaulas dentro de jaulas, dentro de jaulas.

de Tunga, cuja sua obra era a outra metade daquela exposição, destacada pela presença do corpo escultórico *Lezarts*. Se Cildo se apropria constantemente dos vazios e tomando partido deles na composição do espaço (o que não é necessariamente uma constante), Tunga, por sua vez, tinha preocupação formal de adensar materialmente e simbolicamente a sua ação no corpo escultórico proposto. Mas, de fato, o ponto de intersecção entre os dois estava na possibilidade de seqüestrar o público de uma forma sedutora, obviamente que não reduzida a beleza plástica desses trabalhos. *Lezarts* exerce um grande poder de domínio por uma contaminação matérica. Já *Através* estabelece em um espaço de contenção um movimento paulatino de imersão do sujeito.

Ademais, o projeto gráfico dessa exposição - em especial, o catálogo - é obra do também artista de mesma geração Waltérico Caldas. Esse espaço editorial promove em seu centro o ponto de contato entre os dois artistas. O mesmo pode ser percebido no folder/ convite da exposição. De forma quadrada, a peça gráfica acomodava em cada lado do papel uma imagem de destaque dos trabalhos desses artistas. Nesse caso, é importante destacar que na face dedicada ao Cildo a imagem de divulgação era de um detalhe específico das *Malhas da Liberdade*, mostrando-se justamente os meandros das passagens por ela estabelecida e que aparece de forma notória pela presença do vidro. Acredita-se que esse objeto enquanto ponto nodal de uma multifacetada prática artística pode servir como enunciado de uma poética que põe o espaço no centro de suas atenções, medindo-se pelas suas incertezas e testando-lhe pelo seus limites. Obviamente que não podemos nos ater apenas à esse aspecto generoso do legado de Cildo. Sabemos claramente, o que foi indicado no segundo capítulo, que a imersão no universo do espaço social brasileiro é um longo e robusto fio condutor em uma narrativa totalizante de seu pensamento e prática.

A própria retórica de um conceito labiríntico de espaço (postulado ou experienciado) é reiterado pela própria forma como os trabalhos de Cildo Meireles se desdobram. Desse modo, como apontado ainda na introdução, essa abertura deve ser mantida conquanto suas várias possibilidades investigativas compareçam nos processos subversivos da arte, vide a produção em questão. Ademais, sabe-se que as várias acepções de espaço entre as mais diversas disciplinas são frutos das diversas maneiras de apreensão do mundo pelo sujeito social. Aqui estaria, portanto, o papel do artista, sendo a obra de arte o resultado de sua apreensão e compreensão de mundo. Em Cildo, seria o protagonismo do *Worldmaking*, que em *Através* se manifesta pela contenção de um lugar transitório e pela definição de limites relativos, os dois perceptíveis pelo primado dos sentidos.

—

4.3 Cildo em revista: sobre outros caminhos e descaminhos pela sedução

Sugestivo é o título aferido por Guy Brett em seu texto de apresentação geral da arte brasileira contemporânea, para o catálogo livro da exposição *Cildo Meireles/ Through e Tunga/ Lezarts* em 1989. *Limits, Limitations, Limitless* sugeria o aporte direto de uma das questões mais ambíguas da arte experimental e conceitual brasileira, ou mesmo latino – americana, na identificação de ampla noção de limite. Entende-se que essa ambigüidade pode ser identificada com a impossibilidade de certeza que essa arte flutuante parece admitir. Por aqui tal consideração faz jus a intrincada rede de relações estabelecida entre o pensamento e a produção de Cildo Meireles e a realidade política e sócio-cultural brasileira. Aliás, o Brasil é ponto de partida e de chegada do olhar do artista.

Limites, limitações (ou restrições) e ilimitado (deslimites) parece sugerir uma observação acerca das manobras efetuadas pela produção de vanguarda local que tinha, entre outras preocupações, explorar as possibilidades espaciais. Questão essa abordada pelo crítico britânico em seu texto. No nosso entender, explorar os limites da arte em condição adversa parece fomentar uma produção de natureza ilimitada. Brett traz ainda, para superfície do debate, que o Brasil, apesar de escamoteado pela história oficial da arte contemporânea global, possui em sua história recente uma extraordinária atividade de vanguarda que parece “esticar ou ampliar a imaginação em termos das possibilidades, limites e paradoxos da criação artística”⁸.

E nas mesmas circunstâncias dessa exposição, Paulo Venâncio Filho falaria em *Situações Limites*, expressão já apresentada em duas outras situações ao longo dessa narrativa. Entretanto, um outro aspecto merece ser citado. Ao se referir ao público dessa exposição, escreveria:

Assim o observador dessa exposição está numa posição paradoxalmente muito próxima do artista brasileiro: como articular a tradição da história da arte moderna e um determinado contexto social. Como encontrar a medida inteligível dessa relação. Seria preciso um olhar um tanto oblíquo, evitar

⁸ É pertinente pontuar que essa exposição foi importante na trajetória de Cildo Meireles por permitir uma leitura crítica de sua produção dissociada de duas questões incomodas ao artista: a arte política como algo panfletário e a leitura generalista de uma produção cultural latino-americana da ordem do fantástico e pitoresco. Em depoimento ao autor, Frederico Moraes fez uma análise dessas questões. “Cildo não quer insistir nessa coisa do político. Assim como durante muito tempo a idéia da arte latino-americana esteve muito ligada ao realismo mágico, essa coisa da novela latino-americana do Vargas Llosa, do Garcia Marques e do Asturias, desses autores todos latino americanos. Criou-se muito a idéia da América Latina como uma coisa insólita, do maravilhoso, um imaginário muito forte. Acabou virando um lugar com muita idéia de que se tinha na Europa, nos Estados Unidos de que a América Latina era essa coisa meio ‘surrealizante’. [...]Nunca é retratada uma realidade assim fria, palpável. Tudo é maravilhoso. Aí quando o Brasil começa a ter sucesso na Europa, começa essa coisa da arte latino-americana. O Brasil sempre é América Latina e não é essa coisa da ordem do fantástico e do desconhecido. Seria um espaço particular distinto. Na verdade, é o medo que o Cildo tem do rótulo: “ele é um latino americano, então a coisa dele é o maravilhoso”. Durante muito tempo foi isso. Foi criada muito essa relação.

qualquer polarização, perceber a tensa produção local. É essa lateralidade que permitiu os lances mais interessantes da arte brasileira. Essa lateralidade representa uma posição estrutural, não propriamente uma identidade.

A propósito, essa identidade é ainda aberta, múltipla e de difícil caracterização. Tanto diversa ela aparenta, que Cildo Meireles se dedicou com afincos à discussão do gueto; espaço de alta densidade mas invisível à sociedade brasileira. Se pensarmos bem, o debate público em torno do índio “brasileiro” tem ganho notoriedade apenas mais recentemente com a atuação política e intelectual de figuras como Eduardo Viveiros de Castro e sua leitura do perspectivismo ameríndio, ou mesmo no olhar cinematográfico pontual de Andrea Tonacci em *Serras da Desordem*. Como pontuou Herkenhoff (2001) em *Cildo Meireles, ou sobre o esquecimento do Brasil*, o artista seria como um “contra-bandeirante” em uma atividade que reconsidera criticamente a história do país. E nesse caso, repensa as territorializações geopolíticas. Mencionamos ao final do capítulo 2 um encadeamento de trabalhos do artista que verificam e problematizam tais questões.

Outro aspecto interessante diz respeito ainda ao que Paul Venâncio pontua como uma prática que prima pela lateralidade. É exatamente sobre isso que Brett (1996) irá discernir quando da identificação do *light touch* na arte latino-americana. Logo, falemos também de um “lateral thinking”. Por se tratar de uma arte que atua em uma zona de limite entre arte e vida, “a percepção lateral” pode trazer para o campo da arte as questões do cotidiano. Sendo essa uma operação empreendida por Cildo desde sua fábula construída em texto, o *Cruzeiro do Sul* (1970). Está engendrada aqui aquilo que identificamos como uma consciência contextual.

Nessa chave de leitura vale recorrer às palavras do escritor João Moura Jr. (1983) que no folder da exposição *Obscura Luz* escreveria que o mundo de Cildo é “um mundo às avessas”, no qual o espaço em toda a sua completude conceitual é revirado. Segundo ele,

a operação do artista consiste em efetuar uma investida, uma verdadeira razia, sobre determinadas séries – por exemplo: a relação entre valor de uso e valor de troca das mercadorias, as fronteiras geográficas, a história da arte, a própria história – e operar aí uma inversão. Ou seja, reler como interpretação o sentido que é dado como natural e, a partir daí, subvertê-lo – o que é sua forma de interpretá-lo.

Essa investida forte do artista sobre as dinâmicas e circuitos da vida prática acabam por revelar ou trazer para a superfície os espaços que agora podemos chamar de laterais. A inversão mencionada é exatamente o que o artista procura fazer com a subversão dos postulados da ciência, desde o tensionamento dos limites da geometria euclidiana nos *Espaços Virtuais: Cantos*. Ao mesmo tempo, sugere e enuncia ações físicas que promovem o espaço da experiência, tendo em vista a relação imediata com o tempo. Importante lembrar a série dos *Estudos*.

Ao final dos anos de 1960, ao mesmo tempo em que *When Attitudes Become Form* acontecia na Europa apresentando as últimas investigações intrínsecas à arte conceitual em questões formais, processuais e perceptivas da própria arte, Cildo Meireles – muito pelas contingências por ele vivenciadas – já fazia a transição de uma percepção abstrata do espaço para um entendimento social do mesmo enquanto

lugar de fluxo de densidades transformadoras. Esse condicionamento do artista derivaria para as suas especulações em *Eureka/ Blindbotland*.

Fazendo uso da linguagem e do conceito, o artista parece criar um fluxo intermitente entre lugares e tempos, agindo de forma antecipatória e numa ação de permanente resistência. Ele diz:

I believe that art must be disassociated from the casual. It must be spoken of as highly sophisticated and anticipatory moments of things that are going to happen. Art must be separated from ignorance, yet it must not ignore ignorance. Art must be separated from superficialities, and yet it mustn't scorn superficiality (MEIRELES; MORAIS, 2008).

Esse dado antecipatório estaria associado ao fascínio do artista pela ciência e pela produção de conhecimento de modo geral, o que se reflete, por exemplo, em *Malhas da liberdade*. Poderíamos falar também de todos os paradoxos por ele apontado na série *Blindbotland*. Isso acaba por justificar também sua familiaridade com o princípio da incerteza de Heisenberg e as referências à teoria do caos. Como sabemos, isso é um ponto de contato claro com o pensamento de Marcel Duchamp.

Acresce-se a essas últimas características, as contingências pela sedução perceptíveis em vários dos espaços de ocupação ou contenção, analisados aqui por meio da *La Bruja* e do *Através*. Completariam essa leitura três trabalhos igualmente relevantes: *Desvio para o vermelho* (1967 – 1984) e *Fontes* (1992 e 2008) e *Babel* (2001). Todos eles nos fazem pensar em outros “modos de usar” o espaço, bifurcando percepções e ampliando a trama de análise desse aspecto no legado do artista.

* * *

Marcel Duchamp escreveria o texto *O Ato Criativo* (1957) pontuando uma perspectiva clara do problema da arte acerca de seus dois principais pólos: o artista e o espectador. Esse último seria a representação da posteridade. Para tanto, o artista identificou a existência de um coeficiente artístico que mediria de forma consciente a diferença entre intenção e realização. E tal consideração é totalmente dependente de sua relação com o público (espectador, participador ou mesmo sujeito). Logo o ato criativo não é algo realizado apenas pelo artista, mas do seu contato com o mundo exterior.

A produção de Cildo Meireles é, em parte, uma lição bem apreendida das reflexões de Duchamp. Seria a construção de um patamar posterior, onde se encontraria um permanente atrito com o real e as contingências da vida que se supõem realizadas em um espaço-tempo específico. Ao mesmo tempo, esse espaço parece algo que se tenta permanentemente alcançar, tornar visível ou reconstituir. Melhor, é a insistência continuada de observá-lo em toda sua completude em uma procura daquilo que a priori não existe. Essa procura identifica-se com o exercício da criação. Como diria Cildo em entrevista concedida ao crítico Frederico Moraes: “o artista, como o garimpeiro, vive de procurar o que não perdeu”. Em certo sentido, é a procura dos espaços que não existem aos nossos olhos.

—

"LA BRUJA" - CILDO MEIRELES - 1980

O projeto ora inscrito - "La Bruja"- consiste numa vassoura doméstica normal cujos pelos, no entanto, alongam-se como que indefinidamente, espalhando-se solitariamente ou em grupos (tufos) pelo espaço do evento e, externamente, por ruas, árvores e ambientes adjacentes.

O presente projeto constitui-se:

- a) de uma vassoura e respectivo cabo de madeira, sendo a vassoura composta de duas partes apara fusadas - uma delas com aproximadamente 100 (cem) perfurações;
- b) 100 bobinas de fio, medindo cada um aproximadamente 1.000 (mil) metros.

Cildo Meireles

Il. 63. Documento com a descrição do projeto (1980) de *La Bruja* (1979 - 81). Trabalho montado na XVI Bienal de São Paulo, em 1981. Fonte: Arquivo Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo.

Il. 64a. Desenho ilustrativo do trabalho *La Bruja* (1979 – 81), feito pelo artista. Trabalho montado na XVI Bienal de São Paulo, em 1981. Fonte: Arquivo Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo.

Il. 64b. Desenho ilustrativo do trabalho *La Bruja* (1979 – 81), feito pelo artista. Trabalho montado na XVI Bienal de São Paulo, em 1981. Fonte: Arquivo Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo.

Il. 65. *La Bruja* (1979 – 81), Cildo Meireles. Composta por uma base de vassoura de madeira e aproximadamente 2.000 km de fios de algodão. Situação do trabalho na XVI Bienal de São Paulo, em 1981. Fonte: Arquivo Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo.

IL 66. *La Bruja* (1979 – 81), Cildo Meireles. Composta por uma base de vassoura de madeira e aproximadamente 2.000 km de fios de algodão. Situação do trabalho na XVI Bienal de São Paulo, em 1981. Detalhe da forma como a peça continava o espaço expositivo. Fonte: Arquivo Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo.

IL 67. *La Bruja* (1979 – 81), Cildo Meireles. Composta por uma base de vassoura de madeira e aproximadamente 2.000 km de fios de algodão. Situação do trabalho na XVI Bienal de São Paulo, em 1981. Detalhe do longo alcance da peça no Pavilhão da Bienal. Fonte: Arquivo Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo.

Il. 68. *La Bruja* (1979 – 81), Cildo Meireles.
Composta por uma base de vassoura de madeira
e aproximadamente 2.000 km de fios de algodão.
Situação do trabalho na XVI Bienal de São Paulo,
em 1981. Detalhe do entrelaçamento entre os fios
de algodão. Fonte: Arquivo Wanda Svevo, Fundação
Bienal de São Paulo.

Il. 69. Projeto detalhado do trabalho Através (1983 - 1989). O desenho original é do artista belga Trudo Engels. Fonte: MEIRELES, 2008, p. 144.

Il. 70. *Através* (1983 – 1989), Cildo Meireles. Instalação com área aproximada de 225 m². É composta por: Redes de pesca, voal, vidro blindado, cercas de pasto, papel vegetal, venezianas, cercas de jardim, portões de madeira, grades de prisão, treliças de madeira, cercas de ferro, aquário, peixes transparentes, redes para quadra de tênis, estacas de metal, arame farpado, correntes, telas de galinheiro, cordões para proteção de obras em museus, bola de celofane e cacos de vidro. Fonte: MEIRELES, 2008, p. 145.

Il. 71. *Através* (1983 – 1989), Cildo Meireles. Detalhe da instalação com destaque para a bola de celofane no centro do trabalho. Fonte: MEIRELES, 2008, p. 146.

Il. 72. Convite para a exposição *Through* (1989), realizada em Kortrijk, Bélgica. A montagem ocorreu na Instituição chamada Kunststichting – Kanaal – Art Foundation. Na ocasião, Tunga apresentou a exposição *Lezarts*. Apesar do destaque ser da instalação *Através*, a imagem demonstra o poder do trabalho *Malhas da Liberdade*, simbolizando abertura, deflagração e limite. Fonte: Museu de Arte Moderna de São Paulo.

BIBLIOGRAFIAS

—

Referências Bibliográficas

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- ABRAMS, Iwona; SARDAR, Ziauddin. *Introducing Chaos*. Londres: Icon Books, 2004.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- ALBERRO, Alexander. *A media art: conceptualism in Latin America in the 1960s* In: NEWMAN, Jon Bird. *Rewriting conceptual art*. Londres: Reaktion books, 1999.
- ALBERRO, Alexander; STIMSON, Blake (org.). *Conceptual art: A Critical Anthology*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2000.
- AMARAL, Aracy. *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte (1950-1962)*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro/ São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977.
- AMARAL, Aracy A (org.). *Manual de Arte Latino – americana: Brasil*. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 1981.
- AMARAL, Aracy. *Arte e meio artístico (1961-1981): entre a feijoada e o x-burger*. São Paulo: Nobel, 1983.
- _____. *Arte e Sociedade no Brasil: de 1957 a 1975*. São Paulo: Instituto Callis, 2005, v.2.
- _____. *Textos do Trópico de Capricórnio: Artigos e ensaios (1980 – 2005): Bienais e artistas contemporâneos brasileiros*. São Paulo: Editora 34, 2006, v.3.
- AMARAL, Aracy; ANDRÉ, Toral. *Arte e Sociedade no Brasil*. São Paulo: Instituto Callis, 2005.
- AMARAL, Aracy; CRUZ, Roberto Moreira S. *Expoprojeção 1973 – 2013*. São Paulo: SESC, 2013.
- ANDRADE, Marco Antônio Pasqualini de. *Cildo Meireles, Uma Poética Ambiental (1963-1970)*. São Paulo: Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (tese de doutorado).
- ANJOS, Moacir dos; FARIAS, Agnaldo (org.). *Catálogo da 29ª Bienal de São Paulo: há sempre um copo de mar para um homem navegar*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2010.
- ANJOS, Moacir dos (org.). *Babel/ Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Artviva Editora; São Paulo: Estação Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2006.
- ANJOS, Moacir dos. *Arte BRA Crítica/ Moacir dos Anjos*. Rio de Janeiro: Automática, 2010.
- _____. *Local/ Global: Arte em Trânsito*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- ARANTES, Otília. *De Opinião – 65 à 18ª Bienal*. Novos Estudos/ CEBRAP, São Paulo, n. 15, p. 69-84, jul. 1986.
- ARENDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- ARGAN, Giulio Carlo. *El Concepto Del Espacio Arquitectónico: desde el Barroco a nuestros días*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1966.
- ASBURY, Michael. *Cildo Meireles, Occasion (1974, 2005, 2008)*. Londres: University of the Arts London/ TRAIN, 2008. (folder de exposição).
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

- BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Bertland do Brasil, 1997.
- BASBAUM, Ricardo (org.). *Arte Contemporânea Brasileira*. Rio de Janeiro: Contra Capa; Rios Ambiciosos, 2001.
- BASUALDO, Carlos (org.). *Tropicália: Uma Revolução na Cultura Brasileira*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- BATTCKOCK, Gregory. *A Nova Arte*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- BATTCKOCK, Gregory (ed.). *La Idea como Arte: Documentos sobre el Arte Conceptual*. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 1977.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas v. 1: Magia e técnica, Arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 7ª ed., 1994.
- BHABHA, Homi. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- BITTENCOURT, Francisco; MORAIS, Frederico. *Depoimento de uma geração 1969-1970*. Rio de Janeiro: Galeria de Arte BANERJ, 1986.
- BOIS, Yve-Alain; BUCHLOH, Benjamn H.D.; FOSTER, Hal; ROSALIND, Krauss. *Art since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism*. Nova York: Thames & Hudson, 2004.
- BOLLNOW, Otto Friedrich. *Human Space*. Londres: Hyphen Press, 2011.
- BOURDIEU, Pierre. *A Economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 6ªed., 2005.
- BRETT, Guy. *Brasil Experimental: arte e vida, proposições e paradoxos*. Rio de Janeiro: Contracapa Livraria, 2005.
- BRETT, Guy (ed.). *Cildo Meireles*. Londres: Tate Publishing; Nova Iorque: Distributed Art Publishers, 2008.
- _____. Corners and Crossroads. Frieze Magazine, Londres, No. 117, set. 2008.
- BRUGGER, Walter. BRETT, Guy; FIGUEIREDO, Luciano (ed.). *Oitica in London*. Londres: Tate Publishing, 2007.
- _____. Between work and world: Gabriel Orozco (1998). In: WOOD, J.; HULKS, D.; POTTS, A. Modern Sculpture Reader. Leeds: Henry More Institute, 2007.
- DICIONÁRIO de Filosofia*. São Paulo: EPU, 1977.
- BRITO, Ronaldo. Análise do Circuito. In: Malasartes. Rio de Janeiro, n.1, set., out., nov. 1975.
- _____. *Experiência Crítica*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.
- _____. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.
- BRITO, Ronaldo; VENÂNCIO FILHO, Paulo. *O moderno e o contemporâneo (o novo e o outro novo)/ Lugar Nenhum: o meio de arte no Brasil (Arte Brasileira Contemporânea – Caderno de textos 1)*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980.
- BUNGE, Mario. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BUSKIRK, Martha. *The Contigent Object of Contemporary Art*. Cambridge: MIT Press, 2005.

- CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: Engenheiro do Tempo Perdido*. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- CAMNITZER, Luís. *Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation*. Austin: University of Texas Press, 2007.
- CAMERON, Dan; MOSQUERA, Gerardo. *Cildo Meireles*. Nova Iorque: New Museum of Contemporary Art; Rio de Janeiro: MAMRJ; São Paulo: MAMSP, 2000.(folder de exposição).
- CANCLÍNI, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 1998.
- CANONGIA, Ligia. *O legado dos anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- CASTRO, Eduardo Viveiros de. *Encontros*. Eduardo Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.
- CILDO Meireles: o território sem fronteiras da arte. Módulo: Revista de arte, cultura e arquitetura, Rio de Janeiro, jul., ago. 1981.
- COELHO, Frederico Oliveira. *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no Brasil dos anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2002. (Dissertação de mestrado).
- COHN, Sérgio; OITICICA Filho, Cesar; Vieira, Ingrid. *Encontros/ Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2009.
- COUTINHO, Wilson. Cildo Meireles. *Golbery com mais recursos não sabe fazer arte*. Orson Welles, com menos, sabe. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 3 out. 1983.
- CUNHA, Antônio Gerlado da. *Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa*. São Paulo: Nova Fronteira, 1984.
- DAROS EXHIBITIONS. *Seduções*. Zurich: Daros Latinoamericana, 2006.
- DIAS, Antonio. *Anywhere is my Land*. São Paulo: Daros, Hatje Cantz, Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2010.
- DUARTE, Fábio. *Crise das Matrizes Espaciais*. São Paulo: Perspectiva, FAPESP, 2002.
- DUARTE, Paulo Sérgio. *Anos 60: transformações da arte no Brasil*. Rio de Janeiro: Lech, 1998.
- FARIAS, Agnaldo. Cildo Meireles: Babel. *Artecontexto: Arte, Cultura, Nuevos Medios*, Madrid, *Arte hoy*, n. 13, 2007/01, 2006.
- _____. *Cildo Meireles: o lugar do artista, da obra, do público*. In: JAREMTCHUK, Dária; RUFINONI, Priscila. *Arte e Política: Situações*. São Paulo: Alameda, 2010.
- _____. *Do Conceito ao Espaço – Eduardo Coimbra e Regina Silveira*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2002.
- FARMER, John Alan. *Through the Labyrinth: An Interview with Cildo Meireles*. *Art Journal*, Vol. 59, No. 3, 2000, pp. 34-43
- FAVARETTO, Celso. *A Invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Edusp, 1992.
- FERREIRA, Glória. (org.). *Crítica de arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

- FERREIRA, Glória.; COTRIM, Cecília (org.). *Escritos de artistas – Anos 60/70*. São Paulo: Jorge Zahar, 2006.
- FOSTER, Hal (org.). *Postmodern Culture*. London: Pluto Press, 1985.
- _____. *The return of the real: the avant-garde at the end of the century*. Cambridge: MIT Press, 1996.
- FOUCAULT, Michel. Space, Knowledge and Power. In: RABINOW, Paul (org.). *The Foucault Reader*. Nova Iorque: Pantheon Books, 1984.
- FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *16ª Bienal internacional de São Paulo - 1981*. Catálogo Geral. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1981, v.1.
- GIEDION, Sigfried. *Espaço, Tempo e Arquitetura: o desenvolvimento de uma nova tradição*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- GLEICK, James. *Chaos: making a new science*. Nova York: Penguin books, 1987.
- GUASCH, Anna Maria. *El arte último del siglo XX: del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza Forma, 2000.
- GULLAR, Ferreira. *Teoria do Não-Objeto*. Malasartes, Rio de Janeiro, n. 1, set., out., nov, 1975.
- HARRISON, Charles; WOOD, Paul. *Art in Theory – 1900/2000*. Oxford: Blackwell Publishing, 2003.
- HENDRESON, Linda Dalrymple. *Duchamp in context: science and technology in the Large Glass and related works*. Nova Jersey: Princeton University Press, 1998. Paperback, 2005.
- HERKENHOFF, Paulo. *Cildo Meireles, Geografia do Brasil*. Rio de Janeiro: Artviva Produção Cultural, 2001.
- HERKENHOFF, Paulo; MOSQUERA, Gerardo; CAMERON, Dan. *Cildo Meireles*. Londres: Phaidon Press, 1999; São Paulo: Cosac & Naify, 2000. HEISENBERG, Werner. *Física e Filosofia*. Brasília: Universidade de Brasília, 1987.
- HOFSTADTER, Douglas. R. *Mathematical Chaos and Strange Attractors*. In: HOFSTADTER, Douglas. R. *Metamagical Themas: Questing for the Essence of Mind and Pattern*. Londres: A Penguin Book, 1987.
- HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- INSTITUTO CULTURAL INHOTIM. *Através: Inhotim Centro de Arte Contemporânea*. Brumadinho: Instituto Cultural Inhotim, 2008.
- ITAÚ CULTURAL. *Ocupação – Cildo Meireles*. Rio de Janeiro. São Paulo: Itaú Cultural, 2011.
- IVAM – Instituto Valenciano de Arte Moderna. *Cildo Meireles*. Valência: IVAM, 1995.
- JAUKKURI, Maaretta. *Variações sobre o tempo*. In: MEIRELES, Cildo. *Strasbourg: Musée d'Art Contemporain de Strasbourg*, 2003.
- JOHNSON, Ken. *Delving to the Surreal, All Senses on Red Alert*. The New York Times. Nova York, 7 jan. 2000. p. 44.

- JOSELIT, David. *Cildo Meireles – New Museum of Contemporary Art*. Artforum, Nova York, v.38, No. 6, fev. 2000.
- JUDD, Donald. *Complete Writings (1959 – 1975)*. Nova York: New York University Press, 2005.
- KASTNER, Jeffrey; WALLIS, Brian. *Land and Environmental Art*. London: Phaidon Press, 2006.
- KRAUSS, Rosalind. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge: MIT Press, 1997.
- _____. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- KRAUSS, Rosalind. *Grids*. In: October, Vol. 9, Massachusetts: MIT Press, summer 1979. pp. 50 – 64.
- KWON, Miwon. *One Place After Another: Site-specific art and locational identity*. Cambridge: MIT Press, 2004.
- LEFFINGWELL, Edward. *Unspoken Stories*. Art in America, Nova York, v.88, n. 7, p. 80 – 87/ 118, Jul. 2000.
- LEFEBVRE, Henri. *Espaço e Política*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- LEWITT, Sol. *Parágrafos sobre Arte Conceitual*. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.). *Escritos de artistas – Anos 60/70*. São Paulo: Jorge Zahar, 2006.
- LIPPARD, Lucy R. *Six years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*. Los Angeles: University of California Press: 1997.
- KANAAL ART FOUNDATION. *Cildo Meireles – Through/ Tunga – Lezarts*. Kortrijk: Kanaal Art Foundation, 1989.
- KALENBERG, Angel. *Malhas da Liberdade, Casos de Sacos*. Paris: Biennale de Paris, 1977.
- KUHN, Thomas. *A Estrutura das Revoluções Científicas*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- LAGNADO, Lisette. *Cildo Meireles: Desvio para o vermelho*. In: Fundação Bienal de São Paulo. *XXIV Bienal de São Paulo – Núcleo Histórico: Antropofagia e história de canibalismos*. São Paulo: FBSP, 1998.
- _____. *Cildo Meireles*. In: Ice Cream/ 10 curators/ 100 contemporary artists /10 sources artists. Londres: Phaidon Press, 2009.
- LALANDE, André. *Vocabulário Técnico e Crítico da Filosofia*, I Volume. Porto: Rés-Editora Lda, 1970.
- LESMOIR – GORDON, Nigel; ROOD, Will; EDNEY, Ralph. *Introducing Fractal Geometry*. Cambridge: Icon Books Ltd., 2006.
- LIMA, Felipe Scovino Gomes. *Táticas, posições e invenções: dispositivos para um circuito da ironia na arte contemporânea brasileira*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2007 (tese de doutorado).
- LOPES, Fernanda. *Área experimental: Lugar, espaço e dimensão do experimental na arte Brasileira dos anos 1970*. Rio de Janeiro, São Paulo: Prestígio Editorial, 2013.
- MAIA, Carmen (org.). *Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Funarte, 2009.

MANUEL, Antonio. *Eis o saldo: textos, depoimentos e entrevistas de Antonio Manuel*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2010.

MANZONI, Piero. *Piero Manzoni*. Londres: Serpentine Gallery, 1998.

MARTINS, Tatiana da Costa. *Obra de Antônio Manuel: ordem e desordem do mundo*. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2002 (dissertação de mestrado).

MATOS, Diego Moreira. Curador e Arquiteto em diálogo: os casos das bienais internacionais de arte de São Paulo de 1981 e 1985. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2009 (dissertação de mestrado).

MARX, Karl. *A mercadoria*, In: *Capital: critica da economia política*, v.1. São Paulo: Abril, Coleção Pensadores, 1983.

MCGRAW-HILL. *Encyclopedia of Science and Technology*. EUA: McGraw-Hill Book Company, 1966.

McSHINE, Kynaston (org.). Information. Nova York: The Museum of Modern Art, 1970.

MEIRELES, Cildo; MORAIS, Frederico. Material Language – Interview. Tate Etc. Londres, No 14, Outono, 2008.

MEIRELES, Clido. *Algum Desenho (1963-2005)*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2005.

_____. *Babel/ Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: ARTVIVA, 2006; Vila Velha: Museu Vale do Rio Doce.

_____. *Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981.

_____. *Cildo Meireles*. Helsinki: Kiasma Museum of Contemporary Art, 1999.

_____. *Cildo Meireles: Ouro e Paus*. Folder de Exposição. Rio de Janeiro: Joel Edelman Arte Contemporânea, 1995.

_____. *Cruzeiro do Sul*. In: BRITO, Ronaldo; VENÂNCIO, Paulo. O moderno e o contemporâneo (o novo e o outro novo)/ Lugar Nenhum: o meio de arte no Brasil. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980.

_____. *Desenho*. Salvador: MAM, 1967.

_____. *Eureka/ Blindhotland*. Rio de Janeiro: MAM RJ, 1975.

_____. *Inserções em Circuitos Ideológicos (1970)*. Malasartes, Rio de Janeiro, n. 1, set., out., nov, 1975.

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

_____. *Quem se desloca recebe, quem pede tem preferência*. Malasartes, Rio de Janeiro, No.1, set., out., nov. 1975.

MEREWETHER, Charles. *Memory of the Senses*. Grand Street, n. 64, Memory, 1998, pp. 216-223.

MEYER, James (org.). *Minimalism*. London: Phaidon Press, 2005.

- MONTEIRO, Pedro Meira. *O que é isso, Caetano?* Revolução, culpa e desejo. Serrote/ IMS. São Paulo, n. 12, p. 7-19, nov. 2012.
- MORA, Ferrater José. *Diccionario de Filosofia*, Tomo II (E-J). Barcelona: Editorial Ariel S.A., 1994.
- _____. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- MORAIS, Frederico. *Ambientes de Cildo Meireles*. Diário de Notícias, Rio de Janeiro, 1 mai. 1969.
- _____. *Arte Moderna/ Arte Pós-Moderna*, 1974.
- _____. *Arte Plásticas: A Crise da Hora Atual*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1975.
- _____. *Artes plásticas a América Latina: do transe ao transitório*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- _____. *Cildo Meireles: primeira abordagem*. O Globo, Rio de Janeiro, 16 out. 1975.
- _____. *Cildo Meireles fala de seu trabalho até agora: o artista, como o garimpeiro, vive de procurar aquilo que não perdeu*. O Globo, Rio de Janeiro, 16 mar. 1977.
- _____. *Revisão/69-2, a nova cartilha*. Diário de Notícias, Rio de Janeiro, 6 jan. 1970.
- _____. *Artes plásticas na América Latina: do transe ao transitório*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1979.
- MORAIS, Frederico (org.). *Cronologia das Artes Plásticas no Rio de Janeiro (1816-1994)*. Rio de Janeiro: Top Books, 1995.
- _____. *Depoimento de uma Geração, 1969 – 1970*. Rio de Janeiro: Galeria de Arte BANERJ, 1986.
- _____. *Do Corpo à Terra: Um Marco Radical na Arte Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural, 2001.
- _____. *Frederico Moraes*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.
- _____. *Panorama das Artes Plásticas Séculos XIX e XX*. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1989.
- MOSQUERA, Gerardo (org.). *Contemporary Art in Latin America*. Londres: Black Dog Publishing, 2010.
- MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. *Cildo Meireles/ Desvio para o vermelho*. São Paulo: MAC-USP, 1986.
- MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO. *Cildo Meireles: Eureka/ Blindbotland*. Rio de Janeiro: MAMRJ, 1975. (Folder de Exposição).
- NASCENTES, Antenor. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: A Encadernadora, 1932.
- NAVES, Rodrigo. *Cildo Meireles: Preto sobre Preto*. In: NAVES, Rodrigo. *O Vento e o Moinho*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

NEVES, Alexandre Emerick. *Arte do espaço e do tempo: o fluxo temporal como elemento constitutivo da obra de arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2010. (tese de doutorado).

NOBRE, Ana Luiza de Souza. *Fios Cortantes: projeto e produto, arquitetura e design no Rio de Janeiro (1950-1970)*. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2008 (tese de doutorado).

OBRIST, Hans Ulrich. *Interviews Volume 1*. Milão: Edizioni Charta, 2003.

_____. *Arte agora!/ Em 5 entrevistas*. São Paulo: Alameda, 2006.

ORTEGA, Damián. *Cildo Meireles (IVAM – Centre Del Carme)*. Cidade do México: Alias, 2009.

OSBORNE, Peter (org.). *Conceptual Art*. Londres: Phaidon Press, 2006.

PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

PEDROSA, Mário. *Mundo, Homem, Arte em Crise*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

_____. *Acadêmicos e modernos: Textos escolhidos III*. São Paulo: Edusp, 1998.

PERREAULT, John. *Report from São Paulo. Crossed Signals: The 16th Bienal. Art in America*, New York, Brant Art Publications, mai. 1982.

PHAIDON PRESS (org.). *Press Play/ Contemporary Artists in Conversation*. Londres: Phaidon Press, 2005.

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

PORTELLA, Isabel Maria Carneiro de Sanson. *Experimentalismo dos anos 1970 no Brasil: os meios e os acontecimentos na formação do circuito artístico*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2010 (tese de doutorado).

RAMIREZ, Mari Carmen. *Tactics for thriving on adversity: conceptualism in latin America*. In: *Global Conceptualism: Points of Origin (1960-1980)*. Nova Iorque: Queens Museum of Art, 1999.

_____. *Helio Oiticica: The body of colour*. London: Tate Modern; Houston: The Museum of Fine Arts, 2007.

RANCIÈRE, Jacques. *A Partilha do Sensível, Estética e Política*. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2005.

_____. *O Inconsciente Estético*. São Paulo: Editora 34, 2009.

_____. *Sobre Políticas Estéticas*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona; Universitat Autònoma de Barcelona, 2005.

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

REINALDIM, Ivair. (Org.). *Dossiê Espaço Arte Brasileira Contemporânea/ ABC – Funarte. Arte e Ensaios*. Rio de Janeiro, n. 20, p. 113-139, Jul. 2010.

REIS, Paulo R.O. *Arte de Vanguarda no Brasil: os anos 60*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

RESTANY, Pierre. *Os Novos Realistas*. São Paulo: Perspectiva: 1979.

- RIVITTI, Thaís de Souza. *A Idéia de Circulação na Obra de Cildo Meireles*. São Paulo: Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2007. (dissertação de mestrado).
- RUSSELL, Bertrand. *ABC da Relatividade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- RYFF, Sérgio. *Cildo Meireles, com risco de incêndio, prova que tem toda razão*. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 27 abr. 1979.
- SANTOS, Milton. *A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção*. São Paulo: Edusp, 2004.
- SCHÖPKE, Regina. *Dicionário filosófico: conceitos fundamentais*. São Paulo: Martins Martins Fontes, 2010.
- SCOVINO, Felipe (org.). *Encontros/ Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2010.
- _____. *Arquivo Contemporâneo*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.
- SENNETT, Richard. *Carne e Pedra – o corpo e a cidade na civilização ocidental*. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2008.
- SERRA, Richard. *Writings/ Interviews*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.
- SCHWARZ, Roberto. *Cultura e Política*. São Paulo: Paz e Terra, 2009.
- SILVA, Martha Telles Machado da. *Cildo Meireles: Uma Poética do Desvio*. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2002 (dissertação de mestrado).
- SIMONSEN, Mário Henrique. *Ensaio Analítico*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- STILES, Kristine; SELZ, Peter. *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings*. Berkley/ Los Angeles: University of California Press, 2012.
- SULLIVAN, Eduard J. (ed.). *Latin American Art in the Twentieth Century*. Londres: Phaidon Press, 1996.
- SUSSEKIND, Flora. *Relógios e Ritmos: Em Torno de um Comentário de Antonio Candido*. Revista de Crítica Literária Latinoamericana, 1998, ano 24, n. 47, pp. 29-52.
- STANNARD, Russell. *Relativity – A very short introduction*. Nova York: Oxford University Press, 2008.
- STEPHEN, Horne. *Cildo Meireles*. Parachute: Contemporary Art Magazine, Nova York, No. 98, p. 61-62, abr–jun. 2000.
- SUMMERS, David. *Real Spaces: World Art History and the Rise of Western Modernism*. Nova York: Phaidon Press, 2003.
- SYLVESTER, David. *Sobre Arte Moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- TASSINARI, Alberto. *O Espaço Moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- TERRA, Paula; FERREIRA, Glória. *Situações: arte brasileira – anos 70*. Rio de Janeiro: Fundação Casa França – Brasil, 1986.
- UFMT/ Museu de Arte e de Cultura Popular. *Cildo Meireles: Sal sem Carne*. Cuiabá: Universidade Federal do Mato Grosso, 1977. (folder de exposição).

VENÂNCIO FIHO, Paulo. *A presença da arte*. São Paulo: Cosac & Naify, 2013.

WOOD, J.; HULKS, D.; POTTS, A. *Modern sculpture reader*. Leeds: Henry More Institute, 2007.

ZANINI, Walter. *História Geral da Arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles; Fundação Djalma Guimarães, 1983, v.2.

_____. *Duas décadas difíceis: 60 e 70*. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *Bienal Brasil Século XX*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994.

ZEVI, Adachiara (ed.). *Sol LeWitt/ Critical texts*. Roma: Inonia, 1994.

ZEVI, Bruno. *Saber ver a arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

—

Bibliografia Complementar

AMARAL, Aracy. *Cildo Meireles: Casos de Sacos*. Proposta em Boletim, São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, n. 50, mar. 1977.

_____. *Desenhos: Cildo Meireles*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1978. (folder de exposição)

AMORIM, Cláudia. Ao Rio com carinho. O Globo, Rio de Janeiro, 17 fev. 2010. Rio Show, p. 19.

ARTE FUTURA E COMPANHIA. Brasília: Arte Futura, n. 0, ago, 2000.

AS Instalações de Cildo Meireles como protagonistas. 10 minutos com Gustavo Rosa de Moura. O Globo, Rio de Janeiro, 14 out. 2010.

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

AZEVEDO, Roberto Marinho de. Artigos Definidos. In: Revista Istoé. Rio de Janeiro, n. 125, p. 76, 16 mai. 1979.

BARRENECHEA, o pioneiro das artes plásticas no DF. Jornal de Brasília, Brasília, 16 jun. 1983.

BASUALDO, Carlos (org.). *Da adversidade vivemos*. Paris: Musée d'Art Moderne de La Ville de Paris, 2004.

BITTENCOURT, Francisco. *Cildo Meireles*. Tribuna da Imprensa, Rio de Janeiro, 17 out. 1975.

BITTENCOURT, Francisco; MORAIS, Frederico. *Depoimento de uma geração 1969-1970*. Rio de Janeiro: Galeria de Arte BANERJ, 1986.

BRITO, Ronaldo. *Análise do Circuito*. Malasartes, Rio de Janeiro, n.1, set., out., nov. 1975.

_____. *Neoconcretismo*. Malasartes, Rio de Janeiro, n. 3, abr., mai., jun. 1976.

CILDO Meireles e a arte de capturar o espectador. O Globo, Rio de Janeiro, 28 dez. 2000. Segundo Caderno, p. 2.

CILDO Meireles exhibe instalação inédita no Paço Imperial. O Globo, Rio de Janeiro, 21 mar. 1997.

CILDO Meireles: o território sem fronteiras da arte. Módulo: Revista de arte, cultura e arquitetura. Rio de Janeiro, jul., ago. 1981.

CILDO Meirelles: um “sermão da montanha” com duração de 24 horas. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 24 abr. 1979.

COUTINHO, Wilson. *Cildo Meireles*. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 3 out. 1983.

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

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

CRÍTICO, curador e companheiro da arte e dos artistas. O Globo, Rio de Janeiro, 23 abr. 2005. Segundo Caderno, p.2.

DRUMMOND, Marconi. *Binária: acervo e coleções*. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2006.

DUARTE, Luisa. *Uma exposição como projeto. Entre desejos e utopias*. O Globo, Rio de Janeiro, 24 mai. 2010. Segundo Caderno, p. 4.

ERNESTO, Luiz (org.). *Cavalariças – Zona Instável* Rio de Janeiro, Escola de Artes Visuais do Parque Lage, 2000. (folder de exposição).

FERREIRA, Glória. (org.). *Hélio Oiticica e a Cena Americana*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, Rio Arte, 1998.

FIORAVANTE, Celso. *Cildo Meireles discute valores e mercadorias*. Folha de São Paulo, São Paulo, 25 jul. 2000. Ilustrada, p. E1.

FLAM, Robert; LEDIS, Lori; SABBATINO, Mary. *Art from Brazil in New York, 1995*. Nova York: Galerie Lelong NY, 1996.

FONSECA, Elias Fajardo da. *A nota de Zero Cruzeiro tem essa vantagem: nada há a perder*. O Globo, Rio de Janeiro, 8 jan. 1979.

FONSECA, Elias Fajardo da. *O Sermão da Montanha de Cildo Meireles*. O Globo, Rio de Janeiro, 25 abr. 1979.

FUNARTE. *Três volumes da coleção ABC – documento*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

GALERIA LUISA STRINA. *Cildo Meireles – Camêlo*. São Paulo, 1998.

GONÇALVES FILHO, Antônio. *Cildo Meireles, o curto-circuito da arte*. Valor, São Paulo, 21- 23 jul. 2000.

GUERREIRO, Walter De Q. *Cildo, um guerrilheiro da arte*. A Notícia, Joinville/ SC, 21 set. 2000.

GUERRA, Flávia. *Às margens de Cildo Meirelles*. O Estado de São Paulo, São Paulo, 13 out. 2008. Caderno 2, p. D8.

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

INSTITUTO MOREIRA SALLES; SESI-SP. *As Construções de Brasília*. São Paulo: SESI-SP; Instituto Moreira Salles, 2010.

JAUKKURI, Maaretta. *Cildo Meireles – Seeing things that you do not see*. In: MEIRELES, Cildo. Helsinki: Kiasma Museum of Contemporary Art, 1999.

KALENBERG, Angel. *Malhas da Liberdade, Casos de Sacos*. Paris: Biennale de Paris, 1977.

KANAAL ART FOUNDATION. *Cildo Meireles/ Through, Tunga/ Lezarts*. Kortrijk, Bélgica, Kunststichting, Kanaal Art Foundation, 1989. (convite de exposição).

LAGNADO, Lisette. *Uma teoria poética da sociedade*. Folha de São Paulo, São Paulo, 26 mar. 2000.

MAGALHÃES, Fábio. *A proposta de Cildo Meireles*. Folha de São Paulo, São Paulo, 13 mar. 1977.

MAM RJ. *Cildo Meireles*. Rio de Janeiro, 2000. (convite exposição)

_____. Boletim 7, MAM RJ, out. 1975.

_____. Boletim 3, MAM RJ, mar. 1976.

_____. Boletim 7, MAM RJ, jul. 1977.

_____. Documento Roteiro de Exposições No. 3, out. 1975.

_____. Convite Cildo Meireles – Eureka/ Blindhotland, MAM RJ, 1975.

_____. Cildo Meireles. Rio de Janeiro, MAM RJ, 2000. (folder de exposição)

MAMAM. *Cildo Meireles, Geografias do Brasil*. Recife, 2001. (convite exposição)

MANIFESTO. Malasartes, Rio de Janeiro, n. 3, abr- jun. 1976.

MARTINS, Alexandre. *Cildo Meireles. A cor cinza como memória*. O Globo, Rio de Janeiro, 8 ago. 1986.

MEIRELES, Cildo. *Cildo Meireles - Algum desenho (1963 – 2006)*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2005. (folder de exposição)

_____. *Cildo Meireles*. Helsinki: Kiasma Museum of Contemporary Art, 1999.

_____. *Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Museu da Chácara do Céu, 2010. (folder de exposição).

_____. *Cildo Meireles: duas coleções*. Brasília: Galeria Oswaldo Goeldi, MEC, Funarte, 1984. (folder de exposição).

_____. *Cildo Meireles (Encarte)*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

_____. *Cildo Meireles – Installation*. In: *Nevue Noire*. Paris, n. 22, p. 60, set. – nov., 1996.

_____. *Cildo Meireles – New Museum*. Nova York, New Museum of Contemporary Art, 1999. (folder de exposição).

_____. *Cildo Meireles – Para Pedro*. Rio de Janeiro: FINEP, Paço Imperial, 1997. (folder de exposição)

_____. *Desenho*. Salvador: MAMB, 1967. (folder de exposição).

- _____. Desvio para o vermelho/ Espaço arte brasileira contemporânea. Funarte/ MAM- RJ/ MAC USP, 1984.
- _____. Documento Área Experimental, MAM RJ, Agosto 1978.
- _____. Documento Biografia (até 1974). Rio de Janeiro, 1974.
- _____. Documento Biografia. Rio de Janeiro, 1975.
- _____. Documento Biografia. Rio de Janeiro, sem data.
- _____. Documento Projeto Eureka/ Blindhotland, MAM RJ, 1975.
- _____. Documento Sal sem Carne, MAM RJ, 1975.
- _____. *Inserções em Circuitos Ideológicos (1970)*. Malasartes, Rio de Janeiro, n.1, set., out., nov. 1975.
- _____. *Kukka Kakka*. In: Cildo Meireles. Helsinki: Kiasma Museum of Contemporary Art, 1999.
- _____. *Projects: Cildo Meireles – Olvido*. Nova York: MoMA, 1990.
- _____. *Proposta Área Experimental*. MAM RJ, 1975.
- _____. *Quem se desloca recebe, quem pede tem preferência*. Malasartes, Rio de Janeiro, n. 1, set. - nov. 1975.
- _____. *Sermão da montanha: Fiat lux – cartaz*. Centro Cultural Cândido Mendes, 1979.
- _____. *Sal sem Carne/ Rio das Mortes*, MAM RJ, 1975.
- MEIRELLES, Sérgio. Com a palavra o sertanista. In: Malasartes. Rio de Janeiro, No. 3, abr., mai., jun. 1976.
- MNBA. *Fim de semana tem vanguarda no MNBA*. Rio de Janeiro, 1977.
- MORAIS, Frederico. *Ambientes de Gildo Meireles*. Diário de Notícias, Rio de Janeiro, 1 mai. 1969.
- MORAIS, Frederico. *O Sermão da Montanha de Cildo Meireles*. O Globo, Rio de Janeiro, 25 abr. 1979.
- _____. *Ambientes de Gildo Meireles*. Diário de Notícias, Rio de Janeiro, 1 mai. 1969.
- _____. Cildo Meireles constrói um castelo – um abismo. O Globo, Rio de Janeiro, 17 out. 1983.
- _____. Ecos do Sermão e Nova York. O Globo, Rio de Janeiro, 25 mai. 1979.
- _____. *Revisão/69-2, a nova cartilha*. Diário de Notícias, Rio de Janeiro, 6 jan. 1970.
- MUSEU mostra Escola de Paris em fim de semana. O Fluminense, Niterói, 8 mar. 1971.
- NAME, Daniela. *Linhas de montagem*. O Globo, Rio de Janeiro, 23 abr. 2005. Segundo Caderno, p.1.
- NAVES, Rodrigo. *O espaço e a dimensão do jornal*. Folha de São Paulo, São Paulo, 15 mai. 1983. Folhetim, n. 330.

O Globo. *Cildo Meireles: Casos de Sacos e o sal da inteligência*. O Globo, Rio de Janeiro, 11 mar. 1977.

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

PORTELLA, Isabel Maria Carneiro de Sanson. *Experimentalismo dos anos 1970 no Brasil: os meios e os acontecimentos na formação do circuito no Brasil*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2010 (tese de doutorado).

O artista encara a realidade. Última Hora, São Paulo, 5 mar. 1977.

Obra em progresso, Cildo Meireles. O Globo, Rio de Janeiro, 28 mar. 2011. Segundo caderno, p. 4.

OSÓRIO, Luiz Camillo. *Duas carreiras premiadas por retrospectivas de peso*. O Globo, Rio de Janeiro, 22 dez. 1999.

OSÓRIO, Luiz Camillo. *A maré vai na direção brasileira*. O Globo, Rio de Janeiro, 5. Out. 2000. Segundo caderno, p.2.

O universo sensorial de Cildo Meireles. O Globo, Rio de Janeiro, 2008. Segundo caderno, p. 8.

PASSI, Clara. *Cada peça, uma mostra*. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 14 out. 2008.

PAVLOVA, Adriana. *Retorno em grande estilo*. O Globo, Rio de Janeiro, 31 mar. 1995.

PONTUAL, Roberto. *Cildo: Rastilho e Pólvora*. Jornal do Brasil, Ele Ela, Rio de Janeiro, Jul. 1979.

_____. *Cildo Meireles em duas exposições: o Sermão da Montanha e Artigos Definidos*. Documento sem data.

RAMIREZ, Mari Carmen. *Realigning vision: alternative currents in south american drawings*. Austin, EUA: Archer M. Huntington Art Gallery, The University of Texas in Austin, 1997.

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

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

REIS, Paulo. *O Sal da Terra*. Vila Velha: Museu Vale do Rio Doce, 2003.

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

REIS, Paulo. *Cildo Meireles está de volta*. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 1 abr. 1995.

SALA Experimental. Malasartes, Rio de Janeiro, No. 3, abr., mai., jun. 1976.

SALLES, Evandro; FRANCISCO, Severino. *Entrevista – Cildo Meireles*. Correio Brasiliense, Brasília, 2 set. 1994. III Fórum Brasília de Artes Visuais, p. 11-14.

SANTOS, Joaquim Ferreira dos. *A idéia é ficar jovem*. O Globo, Rio de Janeiro, 18 mai. 2010. Segundo caderno, p. 5.

TASSINARI, Alberto. *A arte polêmica e valiosa de Cildo Meireles*. Folha de São Paulo, São Paulo, 20 mar. 1988.

TATE Modern abre retrospectiva de Cildo Meireles. O Globo, Rio de Janeiro, 16 out. 2008. Segundo Caderno, p. 10.

TAVARES, Tatiana. *Exposição e vídeo homenageiam o artista plástico Cildo Meireles*. Tribuna da Imprensa, Rio de Janeiro, 12 nov. 1996.

TERRA, Paula; FERREIRA, Glória. *Situações: arte brasileira – anos 70*. Rio de Janeiro: Fundação Casa França – Brasil, 1986.

TINOCO, Bianca. *Rádio Cabeça*. O Globo, Rio de Janeiro, p. 31, 21 jun. 2006.

TOGNONI, Reni. *Todas as possibilidades das artes plásticas*. O Globo, Rio de Janeiro, 27 jul. 2000. Segundo Caderno, p. 2.

TRÊS mil metros cúbicos (exposição - Rio Arte Humaitá), documento do projeto. Rio de Janeiro: Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro: Rio Arte, 1983.

VELASCO, Suzana. *Cildo Meireles ganha prêmio Velásquez*. O Globo, Rio de Janeiro, 21 jan. 2008.

VELASCO, Suzana. *Veneza abre com instalações de brasileiros*. O Globo, Rio de Janeiro, 7 jun. 2009. Segundo caderno, p. 8.

VELASCO, Suzana. *Cildo sem medidas*. O Globo, Rio de Janeiro, 10 fev. 2010.

VENÂNCIO FILHO, Paulo. *Fiat Ars – datiloscrito*. Rio de Janeiro, sem data. (Acervo Roberto Pontual)

ZÍLIO, Carlos. *A Querela do Brasil*. Malasartes, Rio de Janeiro, No. 2, dez., jan., fev. 1976.

—