

MARCO ANTONIO PASQUALINI DE ANDRADE

UMA POÉTICA AMBIENTAL

Cildo Meireles (1963 - 1970)



Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Área de Concentração Artes Plásticas, Linha de Pesquisa Teoria e História da Arte, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do Título de Doutor em Artes, sob a orientação da Profa. Dra. Annateresa Fabris.

São Paulo
2007

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

MARCO ANTONIO PASQUALINI DE ANDRADE

UMA POÉTICA AMBIENTAL

Cildo Meireles (1963 - 1970)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Área de Concentração Artes Plásticas, Linha de Pesquisa Teoria e História da Arte, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do Título de Doutor em Artes, sob a orientação da Profa. Dra. Annateresa Fabris.

São Paulo
2007

*Aos bugres, aos candangos
e aos dois labirintos de Borges*

AGRADECIMENTOS

A Annateresa Fabris, por ter me dado a oportunidade de convivência, a orientação precisa e exigente, e a segurança nos momentos de dúvida.

A Ana Maria Belluzzo e Sonia Salzstein pela leitura atenciosa e os importantes comentários sobre o relatório de qualificação, que foram essenciais para o encaminhamento da pesquisa.

Ao Departamento de Artes Visuais da Faculdade de Artes, Filosofia e Ciências Sociais e à Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós Graduação da Universidade Federal de Uberlândia, pela liberação das aulas e demais atividades acadêmicas por esses quatro anos de dedicação à tese.

À CAPES, pelos dois anos de bolsa concedidos, que foram valiosos por possibilitar a compra de livros e as viagens de pesquisa.

A Elza Barbosa pela valiosa ajuda nas notas e bibliografia, Sandra Diniz pela revisão do texto, Renata Araújo pela tradução do sumário e Angela Mendes pelo belo projeto gráfico, a dedicação e a amizade.

Aos colegas da UFU, em especial a Heliana Nardini, Beatriz Raucher, ao meu novo colega Renato Palumbo, Marta e Tereza, e aos alunos.

Aos meus familiares, principalmente minha mãe e minha tia, que me acolheram de volta a São Paulo nesses quatro anos.

Aos meus amigos, de lá, de cá, e de acolá, que de modo geral sentiram minha ausência nesses tempos de parcial reclusão, em particular ao meu companheiro do dia a dia, Ivan, e a Shirley Paes Leme e Yvoty Macambira, minhas eternas grandes amigas.

Aos colegas do novo grupo de pesquisa: Ana, Renata, Zé, Elzinha, Heloisa e Fernanda, com os quais tenho re-conquistado o prazer da investigação histórica.

Aos colegas de doutorado, Virgínia e Silvana, que sempre deram seu apoio e incentivo nas horas de aflição, e a Mariarosaria e Lívio, por sempre terem me recebido tão bem em sua casa e com grande simpatia!

Às instituições que abriram suas portas à pesquisa: MAM-RJ, MAM-SP, Fundação Bial de São Paulo, Funarte, UFRJ, PUC-RJ, FAU USP, ECA USP, MAC USP, Biblioteca Nacional, Fundação Vale do Rio Doce, Universidade de Brasília, Biblioteca de Arte de Brasília, Secretaria de Cultura do Distrito Federal e Correio Braziliense.

A Guilherme Vaz, pelos inúmeros e-mails esclarecendo as posições do grupo da Unidade Experimental e a Cildo Meireles, cuja consistente obra permitiu essa tese.

RESUMO

Esta tese tem como objeto a formação e a produção do artista brasileiro Cildo Meireles entre os anos de 1963 e 1970 nas cidades de Brasília e Rio de Janeiro, e a discussão desses fatos em relação à idéia de uma ênfase em seus aspectos ambientais.

O objetivo é de verificar como a “perspectiva de Brasília”, idéia cunhada por Mário Pedrosa e Frederico Moraes em 1967, e o desenvolvimento de um desdobramento do Programa Ambiental de Hélio Oiticica, podem ser encontrados e discutidos na obra do artista, criando uma alternativa a uma visão restrita de sua obra no panorama do conceitualismo internacional.

É possível concluir, a partir de uma análise das fontes do conceito de arte ambiental, e do confronto com outros artistas (Piero Manzoni, Yves Klein, Pier Paolo Calzolari e Hélio Oiticica), que existe uma aproximação de Cildo Meireles a aspectos que se dirigem à produção de ambientes, obras e experiências ambientais, e que podemos considerar seu trabalho inserido dentro de uma “poética ambiental”, que se realizará plenamente na série *Blindhotland*.

Palavras-chave:

arte ambiental; Cildo Meireles; anos 60; Brasília; Unidade Experimental.

ABSTRACT

This thesis has as its object the Brazilian artist Cildo Meireles formation and production between the years 1963 and 1970 in the cities of Brasília and Rio de Janeiro, and the discussion of these facts in relation to the idea of an emphasis in its environmental aspects.

The aim is to verify how the “Brasília’s perspective”, an idea brought up by Mário Pedrosa and Frederico Morais in 1967, and the development of an unfolding of Hélio Oiticica’s Environmental Program, can be found and discussed in the artist’s work, creating an alternative to a restricted vision of his work in the international conceptualism overview.

It is possible to conclude, from an analysis of the sources and the concept of environmental art, and from the confrontation with other artists (Piero Manzoni, Yves Klein, Pier Paolo Calzolari and Hélio Oiticica), that exists an approach of Cildo Meireles to the aspects which aim at the production of environments, environmental works and experiences, and that we can consider his work inserted in an “environmental poetics”, which will be fully accomplished in the *Blindhotland* series.

Key words:

environmental art, Cildo Meireles, the sixties; Brasilia; Experimental Unit.

SUMÁRIO

- 1** Introdução
- 15** Capítulo 1
Sob a perspectiva de Brasília (1963 - 1967)
- 41** Capítulo 2
A idéia de uma arte ambiental
- 83** Capítulo 3
Uma Unidade Experimental (1967 - 1970)
- 127** Conclusão
- 133** Referências Bibliográficas

LISTA DE FIGURAS

(página, autor, título, data)

Introdução

6 Cildo Meireles, *Dados*, 1964.

Cap 1

26 Berrenechea em seu ateliê.
27 Cildo Meireles, Sem título, 1964.
28 Berrenechea, *Espaço dimensionado*, 1985.
30 Aspecto da Exposição da África Negra, Correio Braziliense, dezembro de 1964.
31 Cildo Meireles, Sem título, 1964.
32 Cildo Meireles, Sem título, 1965
33 Cildo Meireles, Sem título, 1964
34 Cildo Meireles, Sem título, 1965
35 Cildo Meireles, *Um Sanduíche Muito Branco*, 1966
35 Piero Manzoni, *Achromes*, 1961.
38 Cildo Meireles, Sem título, 1966.

Cap 2

44 Hélio Oiticica, *P4-Parangolé Capa 1*, 1964
45 Hélio Oiticica, *Grande Núcleo (NC3, NC4, NC6)*, 1960-66.
46 Hélio Oiticica, *Projeto Cães de Caça*, 1959.
53 Theo Van Doesburg, *Café Aubette*, Estrasburgo, 1926-28
53 Piet Mondrian, Estúdio de Mondrian em Paris, 1926
54 Lucio Fontana, *Luce Spaziale*, 1951.
55 Allan Kaprow, *Jardim*, 1961.
56 Kurt Schwitters, *Merzbau*, Hannover, 1933.
57 El Lissitzky, *Espaço Prounen*, Grande Exposição de Berlim, 1925 (reconstrução, 1965).
58 Lucio Fontana, *Conceito Espacial*, 1962.
59 Alberto Burri, *Sacco IV*, 1954.
60 Hélio Oiticica, *B15 – Bólido Vidro 4 (terra)*, 1964.
61 Hélio Oiticica, *B17 – Bólido Vidro 5 (Homenagem a Mondrian)*, 1965.
64 Carlos Vergara, Sem título, 1969.
64 Alighiero Boetti, *Catasta*, 1969.

70 Alighiero Boetti, *Colonne*, 1968
80 Hélio Oiticica, *Tropicália*, 1967 (reconstrução, 2006).
81 Lygia Clark, *O Eu e o Tu*, 1967.
81 Lygia Clark, *Água e Conchas*, 1966.

Cap 3

85 Wesley Duke Lee, *O helicóptero*, 1967-69.
86 Valerio Adami, *Auto suggestione*, 1965.
86 Valerio Adami, *Salone Sveddezza*, 1966.
86 Cildo Meireles, Sem título, 1967.
86 Cildo Meireles, Sem título, 1967.
87 Valerio Adami, *Il caso della cameriera di buon cuore*, 1967 (IX Bienal).
89 Cildo Meireles, *Desvio para o vermelho: Impregnação*, 1967 (remontagem de 1998).
89 Yves Klein, *Pequena Vênus*, 1961
89 Yves Klein, *Relevo azul*, 1958.
90 Claes Oldenburg, *Quarto*, 1963 (IX Bienal)
91 Yves Klein, *O vazio*, 1958.
92 Hélio Oiticica, *PN3 – A pureza é um mito*, 1966-67.
93 Lygia Clark, *A Casa é o Corpo*, 1968.
94 Cildo Meireles, *Desenhos*, 1968.
95 Cildo Meireles, *Espaços Virtuais: Cantos*, 1968.
96 Fred Sandback, Sem título, 1970
96 Fred Sandback, Sem título 7, 1968.
96 Fred Sandback, Sem título, 1970.
96 Cildo Meireles, *Volumes Virtuais*, 1968-69.
97 Cildo Meireles, *Ocupações*, 1968-69.
98 David Lamelas, *Assinalamento de 3 objetos*, 1968.
98 David Lamelas, *Escritório de Informação sobre a Guerra do Vietnam em Três Níveis: imagem visual, texto e áudio*, 1968.
98 David Lamelas, *Limite de uma projeção*, 1967.
98 David Lamelas, *Reflexão Estática com Limites num Espaço Primário*, 1967 (IX Bienal).

- 99 Lygia Clark, *Maquete para interior nº 1*, 1955.
- 99 Piet Mondrian, *Interior a partir de desenho 5*, 1926 (reconstrução de 1987).
- 101 Cildo Meireles, *Cruzamento*, 1968.
- 102 Cildo Meireles, *Arte Física: Cordões/ 30 km de linha estendidos*, 1969.
- 102 Cildo Meireles, *Arte Física: Caixas de Brasília/Clareira*, 1969.
- 102 Cildo Meireles, *Mutações Geográficas: fronteira Rio/São Paulo*, 1969.
- 104 Cildo Meireles e Aroldo Araújo no Salão da Bússola, 1969.
- 105 Cildo Meireles no Salão da Bússola, 1969.
- 106 Cildo Meireles, *Espaços Virtuais: Cantos*, 1967.
- 106 Cildo Meireles, *Espaços Virtuais: Cantos*, 1967.
- 107 Cildo Meireles, *Estudo para duração-área*, 1969.
- 107 Cildo Meireles, *Estudo para área*, 1969.
- 107 Cildo Meireles, *Estudo para duração*, 1969.
- 109 Cildo Meireles, *Inserções em Jornais*, 1970.
- 110 Hélio Oiticica e Lee Jaffe, Sem título, 1970.
- 111 Artur Barrio, *Situação T/T,1*, 1970.
- 113 Cildo Meireles, *Tiradentes: Totem-monumento ao preso político*, 1970.
- 113 Pier Paolo Calzolari, Sem título (*Malina*), 1968.
- 114 Cildo Meireles, *Tiradentes: Totem-monumento ao preso político*, 1970.
- 115 Pier Paolo Calzolari, Sem título (*Malina*), 1968.
- 120 Cildo Meireles, *Inserções em Circuitos Ideológicos: projeto coca-cola*, 1970.
- 120 Cildo Meireles, *Inserções em Circuitos Ideológicos: projeto cédula*, 1970.
- 122 Hélio Oiticica, *Ninhos*, 1970.

Conclusão

- 127 Cildo Meireles, *Espelho Cego*, 1970.
- 127 Cildo Meireles, *Mebis/Caraxia*, 1970-71.
- 128 Cildo Meireles, *Zero Cruzeiro*, 1974-78.
- 128 Cildo Meireles, *Sal sem Carne*, 1975.
- 129 Cildo Meireles, *Eureka/Blindhotland*, 1975 (inserções em jornais)
- 130 Cildo Meireles, *Eureka*, 1970-71.
- 131 Cildo Meireles, *Cruzeiro do Sul*, 1969-70.

INTRODUÇÃO

Estudar e pesquisar a arte contemporânea são desafios que intrigam e estimulam o historiador de arte na atualidade. Se um olhar retrospectivo em distância sempre parece míope pelas inúmeras lacunas a serem preenchidas, para aquele que tenta enxergar à curta profundidade também o mundo aparenta ser borrado e sem foco. A contemporaneidade não admite uma precisão de datas limítrofes, pois ainda está presente em nosso cotidiano. Grande parte dos artistas que marcaram sua presença há trinta, quarenta anos, ainda se encontram vivos e atuantes, dialogando com as gerações que os sucederam com brilhantismo e força expressiva, como atesta sua participação com uma sempre surpreendente obra nas principais exposições mundiais.

O propósito desta pesquisa é desenvolver uma nova abordagem sobre a arte contemporânea brasileira, especialmente aquela surgida em fins dos anos 1960 e identificada por alguns teóricos como conceitualista, a partir de uma aproximação à idéia de uma arte ambiental.

Esta proposta surgiu a partir da leitura do texto “Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da obra” do crítico brasileiro Frederico Morais, publicado em 1970. Nesse texto, Morais identifica uma parcela da arte brasileira com a produção da *arte povera* italiana, nomeando, entre outros, Hélio Oiticica, Lygia Clark, Artur Barrio e Cildo Meireles, como artistas que usariam materiais “pobres”, em

contraponto aos meios tecnológicos, então dificilmente acessíveis aos artistas brasileiros. A arte “pobre” seria uma estratégia, assim como o uso do corpo como suporte e a tática de guerrilha, que traria elementos novos à vanguarda brasileira, gerando uma produção não de obras, mas de “situações”. Desta premissa, surgiu a hipótese de um diálogo entre a produção brasileira e italiana, de modo a trazer novas luzes e leituras à arte contemporânea brasileira.

A partir da hipótese inicial, a pesquisa foi alterando seu foco, e centrou-se no artista Cildo Meireles como objeto de estudo, delimitando seu universo ao período compreendido pela década de 1960, ou seja, o período de sua formação, na cidade de Brasília, até o momento em que se muda para Nova Iorque, em 1971. Ao mesmo tempo, a questão envolvendo a *arte povera* ampliou-se e alargou-se, abrangendo outras manifestações de interesse, como o Novo Realismo francês, e amparando-se em um termo que se mostrou mais pertinente para o contexto brasileiro da época: arte ambiental. Porém, como será demonstrado na tese, essa idéia original de Hélio Oiticica sofrerá alterações substantivas, principalmente a partir de uma visão específica, advinda de um grupo de artistas que se conheceram primeiramente na Região Centro-Oeste, nominalmente Brasília, do qual Meireles fez parte, e que se constituirá na chamada Unidade Experimental do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

* * *

A pesquisa que aqui se propõe é a continuação de um interesse que se iniciou ainda durante o período de Graduação, cujo trabalho de conclusão, defendido em 1989, abordava as vertentes conceituais brasileiras na década de 1970, e se estendeu pela dissertação de mestrado, concluída em 1999, que se intitulava *Projeto, proposição programa: imagem técnica e multimeios nas artes visuais - São Paulo nas décadas de 1960 e 1970*.

Tendo iniciado os estudos com um levantamento da produção chamada de “conceitual”, o autor acabou por deparar-se com o problema de como

qualificar tais obras, como analisar e atribuir um juízo de valor, que é a tarefa que dá base ao trabalho do crítico e historiador de arte. Assim chegou-se à investigação sobre a filosofia da linguagem e sua relação com a arte contemporânea, a princípio conhecendo a obra do filósofo tcheco Vilém Flusser, que viveu no Brasil durante as décadas de 1940 a 1970 e, por seu intermédio, percebendo a influência de Ludwig Wittgenstein sobre artistas e teóricos da arte nos anos 1960. Por outro lado, Flusser também foi responsável por desenvolver uma discussão sobre a fenomenologia e sua relação com a arte, em oposição ou complementaridade ao estruturalismo francês.

Se o artista americano Joseph Kosuth parte das idéias de Wittgenstein para escrever, em 1969, “Arte depois da filosofia”, o poeta e principal teórico do Neoconcretismo brasileiro, Ferreira Gullar, em 1960, lança sua “Teoria do Não-Objeto”, baseada na *Fenomenologia da Percepção* de Merleau-Ponty. Portanto, conhecer tais teorias filosóficas mostrou-se importante para a compreensão da arte contemporânea.

Dentro da corrente estruturalista, a desconstrução da linguagem e seus códigos era uma tarefa que poderia ser executada tanto por meio da semiologia, ou seja, verificando os elementos constituintes da estrutura da linguagem e sua relação contextual, demolindo as convenções e mostrando as ideologias que as sustentavam, como também por uma negação sistemática, e *a priori*, de todos os códigos apreendidos, a partir de uma aproximação fenomenológica, ou seja, do dado material concreto e ainda destituído de conceituação e linguagem.

Estas duas possibilidades encontram-se geralmente separadas nas propostas da arte contemporânea desenvolvida a partir da década de 1950 do século XX, valorizando ora a presença da matéria bruta praticamente informe, ora a forma ordenada geometricamente e abstrata, ora a textualização da obra (com a conseqüente sobrevalorização da linguagem, dos códigos, do contexto e de um ataque frontal às convenções impostas pela própria história da arte).

A *arte povera* italiana situa-se, nesta discussão, em posição privilegiada, pois envolve tanto uma como outra abordagem, à medida que toma as matérias naturais, orgânicas, perecíveis, e as re-contextualiza artisticamente, inserindo dados da tecnologia e da significação. Como denominação geral, essa vertente da “desmaterialização da arte” ocorrida nos anos 1960 contempla simultaneamente artistas que desenvolvem poéticas bastante diferenciadas, às vezes próximas da arte conceitual, outras vezes semelhantes ao pós-minimalismo americano. Não é por outro motivo que artistas híbridos como Joseph Beuys e Eva Hesse são freqüentemente associados à *arte povera*, assim como o luso-brasileiro Artur Barrio.

Dessa condição específica, surge a possibilidade de associar essa situação de abrangência e ambigüidade à produção brasileira surgida no final da década de 1960, e muitas vezes chamada de “conceitualismo”. Artistas como Barrio, Cildo Meireles, Waltércio Caldas, podem ser enquadrados nesta designação, assim como Regina Silveira, Júlio Plaza e Nelson Leirner.

Estudando os três últimos artistas, durante a Dissertação de Mestrado, foi possível verificar como os caminhos dos artistas paulistanos divergiam bastante da produção carioca. E nesse sentido, seria necessário buscar novas matrizes e leituras para uma compreensão abrangente da arte contemporânea brasileira.

Desse modo, surgiu a proposta de tentar estabelecer uma relação entre a *arte povera* italiana e a idéia de uma arte ambiental brasileira, buscando uma abordagem que trouxesse um novo modo de compreensão para a arte contemporânea, de modo a suprir uma lacuna na historiografia e na pesquisa acadêmica do Brasil. Vários artistas brasileiros das décadas de 1960 e 1970 foram alvo de publicações e retrospectivas, mas o âmbito extra-acadêmico de tais iniciativas, não desmerecendo seu mérito, situa-as como passos iniciais para uma pesquisa mais aprofundada, que se mostra urgente e necessária. Embora cada vez mais freqüente na universidade nos últimos anos, a pesquisa sobre a arte contemporânea mostra que ainda é necessário

um grande esforço para sua documentação e criação de novos parâmetros de abordagem .

A escolha de Cildo Meireles como estudo de caso obedeceu a um critério que privilegiou um artista menos óbvio na sua relação com o ambiente e os ditos materiais “pobres”. Não usa o lixo ou o precário, mas as imagens simples do cotidiano. Suas proposições têm uma concepção sofisticada, mas obedecem a um princípio de só buscar o essencial. Utiliza a palavra como um signo poderoso de seus trabalhos, seja como título seja presente na própria obra, e ao mesmo tempo usa, com frequência, os vários estados dos materiais: sólidos, fragmentos em pó, gás, fogo, e ainda a participação ativa dos espectadores ou a atuação de personagens em cena. As noções de espaço e lugar são dados comuns, assim como a presença esporádica de animais em condições diversas. E o dado poético, uma constante.

A historiografia da arte brasileira, além de necessitar de ainda preencher suas várias lacunas sobre a produção dos séculos passados, deve-se debruçar também sobre o grande problema da arte contemporânea, seus artistas e suas obras. A arte conceitual e suas vertentes, pelo seu caráter, muitas vezes hermético, atrai pouco a atenção dos pesquisadores universitários. Enfrentar tal desafio, descobrindo novas maneiras de olhar e julgar tal produção, mesmo com todas as dificuldades impostas: obras efêmeras, documentos não organizados, ausência de acervo nos museus, caráter extra-artístico e filosófico de tais trabalhos, etc., é o que se deseja com esta proposta de pesquisa

* * *



Cildo Meireles, *Dados*, 1964.

Dados: 1. dado (objeto); 2. dado (texto).

Tomada isoladamente, essa obra poderia tranqüilamente freqüentar qualquer exposição de arte conceitual. Além de se configurar como uma operação lingüística pura, ou melhor, um jogo lingüístico, que poderia ser comparado a *Isto não é um Cachimbo* de René Magritte, ou a *Uma e Três Cadeiras* de Joseph Kosuth, ainda revela uma sutil citação de *Etant Donnés* de Marcel Duchamp.

Datado de 1970, o mesmo ano de *Inserções em Circuitos Ideológicos*, essa obra confirmaria Cildo Meireles como um artista conceitual ou, como mais recentemente se convencionou chamar, um conceitualista.

No entanto, a obra do artista apresenta outras entradas de interpretação, segundo as quais a complexidade das propostas de Cildo Meireles torna a sua classificação nos movimentos artísticos mais difícil e temerária.

O crítico de arte Ronaldo Brito enxerga o trabalho de Cildo Meireles como inserções em um fluxo, matéria maleável portadora de energia e informação. Para o crítico, Meireles opera no sentido de aglutinar densidades, cuja forma preferencial é o gueto, um tipo de buraco negro que provoca um desequilíbrio energético que gera e impõe o fluxo.

Seria um a menos, o dejetto, a sombra, o resto, o que não merece ser computado, o que parece não admitir formalização. A miséria, o delírio, a sombra, a inércia, a Quente-Terra-Cega. Goiás ao meio dia, inação e inanição, e sua extraordinária densidade, extraordinária capacidade de reter e difundir energia.¹

Em 1984, ao analisar a obra *Desvio para o Vermelho* Brito, citando Husserl, enxerga no trabalho de Meireles uma volta as “coisas mesmas”, a recolocação da ordem com o “mundo da vida”. O desvio seria então como o efeito de uma refração na vida provocada pela arte.

Eis o que não há: o mundo pronto. E se as políticas, as ideologias e as ciências dominantes pretendem fazê-lo passar por tal, a arte servirá para desestabilizá-lo. E, aqui, no nível da própria “física”: é o nosso ao redor, o ambiente literal, que vai desandar, perder as propriedades fixas; no limite é o mundo reassumido como aventura².

As palavras de Ronaldo Brito ampliam as possibilidades de interpretação e convidam a uma revisão da obra de Meireles.

Muitos críticos escreveram sobre seu trabalho, e mais recentemente, o meio acadêmico também vem produzindo textos que geram novas problematizações.

Na Dissertação de Mestrado *Desmedidas: a densa terra volátil de Cildo Meireles*, realizada na UFRJ em 2000, Renata Wilner estuda a obra do artista segundo um parâmetro antropológico, apontando e verificando semelhanças de seus procedimentos com rituais, signos tribais, elementos de caráter socializador e utiliza, para isso, métodos e teorias vindas da Antropologia.

Já a Dissertação de Martha Telles Machado da Silva, *Cildo Meireles: uma poética do desvio*, que foi defendida em 2002 no Departamento de História da PUC-RJ, parte da teoria da arte conceitual, especialmente o tex-

¹ Ronaldo Brito, Frequência imodulada. In: BASBAUM, Ricardo (org.) *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001, p.112.

² Ronaldo Brito, *Desvio para o vermelho*. In: BRITO, Ronaldo. *Experiência crítica*. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 191.

to “Arte depois da Filosofia” do artista americano Joseph Kosuth. Realiza uma análise da obra do artista tendo como referência a noção de circuito de arte, de contestação do sistema social e do questionamento do objeto de arte.

Assim, se no primeiro caso há uma abordagem mais aberta às ciências sociais, no segundo existe manutenção do âmbito do trabalho de Cildo Meireles como fazendo parte do conceitualismo internacional.

A noção de conceitualismo ganhou força ao final da década de 1990, principalmente pelas mãos de Alex Alberro e Mari Carmen Ramirez. Por esse pensamento, são abarcadas como conceitualistas todas as manifestações “desmaterializadas” ocorridas fora dos grandes centros da Europa e dos Estados Unidos, englobando a América Latina, e dentro dela, o Brasil.

Alex Alberro³, em sua análise dos movimentos conceitualistas surgidos na América Latina nos anos 1960, destaca artistas e grupos na Argentina e no Brasil, colocando sua ocorrência como paralela ou anterior ao advento da arte conceitual nos Estados Unidos e na Europa. Destacando seu caráter político e social, afirma o papel predominante das estruturas extra-lingüísticas e míticas da ideologia. Nesse contexto, no qual os escritos de Barthes, especialmente a proposta de “de-mitologizar” o mito tem destaque, cabem tanto as manifestações dos grupos de Rosário e Buenos Aires, quanto o manifesto da Nova Objetividade de Oiticica e sua influência sobre os jovens artistas de fins dos anos 1960 no Brasil, entre eles, Cildo Meireles.

Afirmando um “óbvio e profundo impacto” do texto de Oiticica em Meireles, defende que o artista funde arte conceitual com ativismo político. Para isso, analisa unicamente a série *Inserções em Circuitos Ideológicos*, de 1970, e dentro dela o *Projeto Coca-Cola*, que compara com as séries serigráficas da imagem do refrigerante feitas por Warhol. Se o artista norte-americano, mesmo conferindo um ar anônimo a suas pinturas, acaba por conceder-lhe uma individualidade “artística”, devido à projeção de sua personalidade por meio de uma ampla divulgação de si mesmo, o artista brasileiro tenderia a

³ Alex Alberro, A media art: conceptualism in Latin America in the 1960s. In: NEWNAN, Michael; BIRD, Jon. *Rewriting conceptual art*. London: Reaktion Books, 1999, p.140-151.

desaparecer artisticamente e assim exercer de modo exemplar a “morte do autor” pregada pelo filósofo francês.

Outro ponto importante para Alberro seria a inversão da estratégia do *ready-made* de Duchamp, pois se neste é o objeto que se desloca para o mundo da arte, na proposta de Meireles é a mensagem artística que se desloca para o mundo dos circuitos do objeto de massa e, assim, atingiria muito mais pessoas, e fora do circuito de arte. Desse modo, cumpriria estratégias e problematizações da arte conceitual, especialmente a dissolução da posse e propriedade capitalista do objeto artístico, impossível de ser submetida a um controle. Por outro lado, seu caráter explicitamente político contrastaria com a neutralidade ideológica da primeira produção conceitual norte-americana e européia, mais atenta aos problemas exclusivamente lingüísticos.

Tomando a máxima de McLuhan “o meio é a mensagem”, o autor conclui comparando essas atividades com táticas de guerrilha, que seriam relevantes para a história subsequente da arte conceitual e pós-conceitual.

Ora, essas práticas de arte-guerrilha aparecem tanto em textos da época de críticos brasileiros, como Frederico Moraes, como nas propostas para a *arte povera* de Germano Celant. E o caráter sensorial dos objetos de Oiticica e Meireles é ignorado e minimizado, com a eleição de uma única série de trabalhos como exemplo de sua tese (aquela que, por sinal, é apresentada na mostra *Information*, uma das primeiras a consagrar a arte conceitual).

Mari Carmen Ramirez identifica um forte perfil ideológico e ético nos artistas latino-americanos, que praticam uma re-interpretação das estruturas sociais e políticas nas quais estão inscritos. Desenvolvem, dessa forma, estratégias anti-discursivas de fazer arte cujo alvo é a esfera pública, “tendendo a soluções coletivas”, citando as palavras de Oiticica. A ideologia torna-se, então, a “identidade material” fundamental da sua proposição conceitual⁴.

Para Ramirez as proposições analíticas seriam substituídas por táticas de proximidade participatória do espectador e pela recuperação do objeto, na forma de um *readymade* assistido, um meio de comunicar idéias e sig-

⁴ Mari Carmen Ramirez. Tactics for thriving on adversity: conceptualism in Latin America. In: *Global Conceptualism: points of origin 1960-1980*. New York: Queens Museum of Art, 1999, p.53-71.

nificados para um amplo circuito social ou contexto, de modo a contestar atitudes conformistas. Percebe também o uso dos meios de comunicação e da teoria informacional, invertendo seus mecanismos e deles se apropriando para criar uma contra-informação. Evoca, em suas palavras, a contaminação e a participação do público.

A autora enxerga o conceitualismo como uma resposta às circunstâncias socio-artísticas dos contextos locais latino-americanos. Numera três fatores principais: 1) o fracasso do desenvolvimentismo; 2) a emergência dos governos militares autoritários; 3) a mudança na compreensão do papel da vanguarda na esfera latino-americana.⁵

Sobre a primeira questão, considera que a modernização dos países, em termos urbanos, tecnológicos e culturais, trouxe uma ilusão de que seria possível pular uma etapa na escala do desenvolvimento que traria uma equiparação aos países desenvolvidos. Fato que não se efetivaria, mas reativaria a atividade de uma arte de vanguarda. A segunda questão, que se desdobrou nas práticas da censura, tortura e perseguição política, teria gerado reações de protesto artístico que assumiriam formas menos reflexivas e mais politizadas e contra-culturais (cujo exemplo brasileiro seriam as *Inserções* de Meireles). E em relação à terceira questão, afirma que a vanguarda latino-americana retoma o papel das vanguardas históricas européias como transformadoras da realidade, segundo a interpretação de Peter Bürger, e não o caráter de uma atividade cultural inserida no sistema e no mercado, presente nas neo-vanguardas. A contestação dos sistemas de arte resulta em uma anti-arte, que ao contrário da arte conceitual, não surgiu do minimalismo, mas de tendências informais, *pop* e da abstração geométrica. Destaca no Brasil o papel dos manifestos de Ferreira Gullar, que estimularam experimentos visuais e corporais, e dos trabalhos *pop-cretos* de Waldemar Cordeiro, com sua proposta semântica. Considera também importante a retomada, em continuidade, das vanguardas locais, no caso, a antropofagia de Oswald de Andrade.⁶

⁵ Idem, *ibidem*, p. 57.

⁶ Idem, *ibidem*, p.58-61.

Contudo, pondera que a predominância de posturas ideológicas socio-políticas não implica no abandono da investigação formal. Nesse sentido, considera importantes as conquistas em direção a uma interação sensorial e corporal propostas por Lygia Clark e Hélio Oiticica, e resultantes da desintegração das estruturas tradicionais da obra de arte (espaço e tempo). A participação do espectador estaria fundamentada, pois, em uma noção de vanguarda como um elemento integrador de uma “totalidade social”. Isso implicaria a possibilidade de solucionar a dicotomia mente/corpo, impensável na puritana sociedade norte-americana, e tomar a interação sensorial como uma alternativa para a prática conceitual.⁷

Os trabalhos desenvolvidos por Cildo Meireles e Waltércio Caldas seriam, para Ramirez, uma re-interpretação do legado duchampiano baseada em uma prática tátil/sensorial, paralela à lingüística. Cita a proposta da Unidade Experimental do MAM-RJ, pela qual os sentidos seriam tomados como formas de linguagem e comunicação, e evidencia a substituição da tautologia conceitual pela analogia e metáfora; a incorporação do referente subjetivo; e o uso das imagens e palavras para produzir ironia.⁸

A autora considera fundamental o conceito de “inserção” de Cildo Meireles, em que uma intervenção direta em um circuito é realizada para alterar o fluxo da informação. Tais ações inverteriam a utopia de MacLuhan, removendo o controle do processo comunicativo da rede industrial e se diferenciariam também do *ready-made*, pois o objeto isolado é substituído pela estrutura total do circuito, cujas ideologias seriam expostas pela ação do artista.⁹

Mais uma vez, portanto, Cildo Meireles aparece, junto a Hélio Oiticica, como grande exemplo de uma defesa de um conceitualismo latino-americano, com a proposição *Inserções em Circuitos Ideológicos*, de 1970. Porém, tantas são as diferenças apontadas por Mari Carmen Ramirez, em relação à arte conceitual, que é possível questionar até que ponto o termo “conceitualismo” é apropriado para abarcar as diversas manifestações da época.

⁷ Idem, ibidem, p. 62.

⁸ Idem, ibidem, p. 62-63.

⁹ Idem, ibidem, p.67

Mesmo com a participação freqüente em grandes exposições internacionais e de importantes exposições individuais em museus da Europa e Estados Unidos, nas quais mostra uma atuação muito mais ampla do que o rótulo de conceitualista poderia supor, sua imagem ficou vinculada a essa linhagem da produção artística (sempre amparada em *Inserções...*)

Por essa razão, é urgente conquistar novos parâmetros de leitura e análise de sua obra, resgatando sua rica trajetória de modo a evidenciar a amplitude de sua produção e as nuances que encerram as experiências que propõe.

Desse modo, a hipótese inicial dessa tese dizia respeito à possibilidade de haver uma proximidade ou semelhança entre a vanguarda carioca e a *arte povera* italiana, à medida que ambas amparam-se em projetos mais amplos da atuação da experimentação artística, de modo que qualquer outra referência de movimentos artísticos, como a arte conceitual, o minimalismo ou a *land art* verificam-se limitados e estreitos para responder à complexidade das propostas apresentadas.

Por outro lado, poderia ser identificada em ambas uma recusa ao alinhamento com tais vertentes, vistas de um lado como internacionalistas, ou seja, inadequadas ao contexto cultural regional e local, e de outro como invasoras, uma vez que trazem condicionantes colonialistas e de superioridade intelectual e tecnológica aos países periféricos, incluindo aqui tanto o terceiro mundo, onde se enquadra o Brasil, mas também a periferia artística a partir da hegemonia de Nova Iorque, após a Segunda Guerra Mundial, situação em que se pode incluir a arte italiana.

Dessa maneira, a hipótese principal desta tese tenta estabelecer uma particularidade ao grupo de artistas da Unidade Experimental do MAM-RJ (Cildo Meireles, Guilherme Vaz, Luiz Alphonsus), em relação ao contexto das experimentações ambientais da época, a partir da sua formação em Brasília.

Isto teria orientado sua experimentação artística para questões envolvendo práticas identificáveis a um conceitualismo internacional, mas também,

e principalmente, voltado sua preocupação para um ponto de vista específico, que tenta reconstruir a noção de centro-periferia a partir de uma visão de ambiente privilegiada e virgem, correspondente ao vazio territorial, todavia pleno de significados, do planalto central brasileiro.



CAPÍTULO 1

SOB A PERSPECTIVA DE BRASÍLIA
1963 - 1967

Uma cidade e uma utopia

O planalto central foi o primeiro mito telúrico a configurar o Brasil. [...] Ali foi colocada Brasília, desde antes de ser construída. Antes mesmo de se saber o que era a região – pântano, vulcão, abismo. Por isso mesmo, ao tornar-se fato, Brasília criou para o país todo algo que não existia, uma perspectiva que física e espiritualmente pela primeira vez o abarca – a perspectiva de Brasília.

Mário Pedrosa

[...] nos vertiginosos espaços vazios do Planalto Central, onde a energia, o ato, a palavra, o gesto e o substantivo se coordenam para criar atitudes que rapidamente desaparecem. O abissal vazio grávido do Planalto Central brasileiro. O sem suporte.

Guilherme Vaz

BRASÍLIA: um deserto aberto à imaginação. Assim poderia ser definida a nova capital do Brasil, inaugurada em 21 de abril de 1960, uma quinta-feira, pelo Presidente Juscelino Kubitschek. Ao mesmo tempo, inaugura-se também uma década de forte atribuição política e manifestações sociais.

Juscelino, Jânio, Jango. Poucos anos para tantos presidentes ocuparem o Palácio do Planalto, antes que o golpe militar de 31 de março de 1964 impusesse o General Castelo Branco, acompanhado do Marechal Costa e Silva como Ministro da Guerra (que acabaria assumindo o mandato seguinte do governo). A década ainda teria um *gran finale* com o decreto do Ato Institucional nº 5, em dezembro de 1968.

Assim, o mitológico *locus* do coração de uma nação e da sua integração política se tornaria rapidamente sinal de opressão e cerceamento da liberdade. Contrastes e contradições que construiriam as bases do florescimento dessa cidade.

* * *

Desde a sua origem, Brasília se constituiu como um mito. O desejo de deslocar-se do litoral habitado e desbravar o sertão praticamente confundeu-se com o descobrimento do Brasil. Essa atitude de conquista, de reconheci-

mento, de aventura, que guiara as expedições exploratórias das bandeiras, foi um dos fatores que levaram à ampliação do território brasileiro e à ocupação do interior.

Como símbolo dessa conquista, a fundação de cidades tem a força de um sinal, uma marca de posse e civilização. Desse modo, ainda no século XVIII surge a idéia de interiorizar a sede do governo, a capital, que naquele momento significava, para os inconfidentes mineiros, a conquista de independência e liberdade em relação à dominação de Portugal.

Novos projetos semelhantes aparecem com a vinda da Família Real portuguesa, no século XIX e com a independência do Brasil. Considerado o primeiro historiador brasileiro, Francisco Adolfo de Varnhagen, o Visconde de Porto Seguro, em 1877 escreve *A questão da Capital: marítima ou no interior?*, texto no qual defende a proposta de criar uma nova sede do governo na região de Goiás, no Planalto Central, ponto divisor das três grandes bacias fluviais brasileiras: a do Rio Amazonas, a do São Francisco e a do Prata.

E, desde a primeira constituição republicana, de 1891, a fundação da nova capital tornou-se um imperativo, que retornaria periodicamente ao imaginário dos governantes e da população.

A fundação de cidades planejadas, com o mesmo sentido, foi construindo a possibilidade da realização desse desejo: Belo Horizonte, em 1897, e depois Goiânia, em 1933, são experiências da criação de novos pólos urbanos que substituem as antigas capitais dos Estados (Ouro Preto e Goiás Velho).

Finalmente, com a constituição de 1946 e, posteriormente, no governo de Juscelino Kubitschek, efetiva-se a proposta. Um concurso público foi instituído em 1957, do qual saiu vencedor o plano-piloto de Lúcio Costa.

Um dos defensores do projeto de Brasília é o crítico de arte Mário Pedrosa, que escreve uma série de artigos discutindo a idéia, o concurso, as possibilidades de desdobramento da iniciativa. A cidade, definida por uma idéia, transformou-se em uma utopia, segundo Pedrosa: “Ora, quem diz utopia, diz arte, diz vontade criadora”¹.

¹ Mário Pedrosa. Reflexões em torno da nova capital. In: *Dos muros de portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981, p.310.

Durante o Congresso Internacional de Críticos de Arte, em setembro de 1959, de modo original, o crítico expõe que Brasília é a “síntese das artes”, a cidade nova que representa uma postura diferenciada para uma fase da cultura após o fim da arte moderna. Para ele, não existe mais lugar para o artista individualista que trabalha isolado. Propõe uma arte coletiva, objetiva, que cumpra uma missão social, com absoluta liberdade criadora².

Tal consideração mostra como o mito da ocupação do “planalto central” encontrou respaldo em termos culturais, e se transformou em uma possibilidade concreta da existência de um pensamento artístico singular que influenciaria as vanguardas cariocas no final da década de 1960.

O crítico de cinema Paulo Emilio Salles Gomes, que permaneceu na cidade durante a primeira metade da década de 1960, escreve em junho de 1963:

Em Brasília, tudo é fantasticamente real e ao mesmo tempo bastante imaginário. [...] É incrível como chegou rápido o momento em que ver e ser brasileiro não é mais possível sem a ótica de Brasília³.

Se isso poderia mostrar-se um tanto tênue nos primeiros anos de sua implantação, já na segunda metade da década, em especial durante a reunião dos críticos para o júri de seleção e premiação do IV Salão de Arte Moderna do Distrito Federal, cultivou-se, quase como um consenso, a idéia de uma “perspectiva de Brasília”.

A primeira condição a criar essa possibilidade seria o próprio deslocamento físico, em relação ao território brasileiro: como a colonização e o desenvolvimento urbano realizaram-se ao longo do extenso litoral, teria sido condicionada uma visão das grandes cidades, sob a qual o interior sempre parecia um fato “de fora”, secundário, menos importante, e os olhos sempre estariam voltados para as metrópoles, para a civilização européia e norte-americana.

Com a visão interiorana, este novo condicionante traria um novo significado para todo o imenso território “sertanejo”, que filtraria tanto a primazia

² Mário Pedrosa. Brasília, a cidade nova. In: Op. cit., p. 352-353.

³ Paulo Emilio Salles Gomes. Lucidez de Brasília. In: CALIL, Carlos Augusto; MACHADO, Maria Teresa (org.). *Paulo Emilio: um intelectual na linha de frente*. São Paulo: Brasiliense; Rio de Janeiro: Embrasil, 1986, p.243.

das cidades litorâneas, quanto dos grandes centros industriais mundiais, situados ainda mais distantes.

Esse pensamento pode ser encontrado ainda no início do século XX. Os escritores Oswald de Andrade⁴ e Monteiro Lobato⁵ já anunciavam, a partir da visão de Euclides da Cunha, que o verdadeiro Brasil estava em seu próprio interior. E Ronald de Carvalho, em um artigo em que comenta uma das primeiras exposições do artista Rego Monteiro, sente que, para criar uma arte verdadeiramente brasileira, haveria a necessidade de voltar as costas ao litoral e olhar a “imensidade silenciosa dos sertões”. É nesse sentido que reconhece a iniciativa do artista de preferir o “ineditismo das nossas lendas selvagens”, mesmo com o repertório adquirido de seu aprendizado em Paris.⁶

Assim, velhos padrões culturais poderiam ser substituídos, tanto por uma cultura “fincada na terra”, quanto por um imenso vazio de “território a ser ocupado”. Isso traria um novo frescor para a arte, no sentido de que uma base rude, tosca, mas sólida, seria rodeada pela possibilidade infinita e livre de sua construção.

É evidente que se trata de uma visão utópica⁷, mas deve-se atentar para o que isso pode trazer, em termos de assentar novas possibilidades de criação artística. É no encontro entre a teoria, os desejos que estimulam uma nova arte, e a efetiva produção dos artistas, que se tem a construção de um dado pensamento e formulação plástica.

Frederico Morais, um dos membros do júri do IV Salão, coloca o seguinte:

Neste ‘fora’ que adentra no homem quando dele se aproxima, o silêncio, um tempo que flui incessante, ininterruptamente, longe da presença humana, caprichosamente, um ‘mundo’ que é mais fundo que superfície, mais tempo que espaço e no qual o homem se funde, confunde-se com a natureza, ausente a História, a vida vivida, o barulho,

⁴ Oswald e Andrade. Em prol de uma pintura nacional. *O Pirralho*, São Paulo, n.168, 2 jan. 1915.

⁵ Monteiro Lobato. *Idéias de Jeca Tatu*. São Paulo: Revista do Brasil 1919.

⁶ Ronald de Carvalho. Duas exposições de pintura. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 3 jul. 1921.

⁷ E contraditória. Ver, a respeito, a idéia de Brasília como uma ruína moderna precoce em: MAMMÌ, Lorenzo. Enclaves e desmanches: ruínas do modernismo na arte contemporânea brasileira. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DIÁLOGOS IBEROAMERICANOS, IV: Reenfocando visiones. Problemas y posibilidades em el arte contemporaneo, 2005, Valencia. *Anais...* Valencia: Fundación Astroc y Instituto Valenciano de Arte Moderno - IVAM, 2005, p. 207-220.

*o caos moderno e urbano. Aí nesse 'fora', o telúrico, o ecológico, a luta de titãs, chão, terra, continente, a memória de tempos não vividos, proto-históricos e prelógicos, a nostalgia do arcaico, do ser indivisível, nostalgia de ritos, de vida lúdica mas, sobretudo, daquele sentido ecumenista da existência. Tudo isso Brasília capta, irradiando mais que o Brasil, o continente.*⁸

É nesse “território livre” que um grupo de futuros artistas cresce, constrói seu imaginário e se forma culturalmente. Praticamente todos se reencontram, anos depois, justamente no litoral, na fronteira com o mundo, com a metrópole, com o internacionalismo que se aproxima em franjas, como as ondas do mar.

Do grupo, um nome aqui se destaca, não necessariamente por ser mais importante ou mais conhecido, mas por ser exemplar. Cildo Meireles, na consistência de sua obra e sua trajetória, representa esse processo de modo flagrante e evidente, e esse estudo busca resgatar, por intermédio dele, um contexto cultural rico e potente, que encarna a latência de seu mito.

Cildo Meireles, em vários depoimentos, contribui para a criação desse mito por meio da citação, a partir de sua memória ou de sua imaginação, de várias histórias de sua infância, passada em Goiás ou em Brasília, nas quais aparece a idéia da ocupação do espaço a partir de alguns sinais fundamentais. Relata, por exemplo, uma cena vista em que um andarilho surge à noite, faz uma fogueira no mato e, no dia seguinte, desaparece deixando uma casinha feita de galhos⁹. Essa suposta experiência teria marcado o artista e pode ser percebida em várias constantes de sua obra: o fogo ritual, a interferência inesperada no cotidiano, a transformação da matéria natural em forma, o significado surgindo de uma ação simples, porém poderosa.

Aracy Amaral percebe que Meireles é “intensamente ligado ao sertão, à floresta da mãe-terra”¹⁰. E o artista confirma essa premissa, dizendo que gostaria de estar do outro lado da fronteira, do lado selvagem, “com a cabeça

⁸ Frederico Morais. O IV Salão de Arte Moderna e o compromisso de Brasília. In: FIGUEIREDO, Aline. *Artes Plásticas no Centro-Oeste*. Cuiabá: Edições UFMT/MACP, 1979, p. 27-8.

⁹ Cildo Meireles. Lugares de fruição: entrevista a Nuria Enguita. In: *Cildo Meireles*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999, p. 136.

¹⁰ Aracy Amaral. Reflexões: o artista brasileiro II – e uma presença: Cildo Meireles. In: *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer (1961-1981)*. São Paulo: Nobel, 1983, p. 171.

sob a linha do equador, quente e enterrada na terra, o contrário dos arranha-céus, as raízes, dentro da terra”¹¹.

Essa idéia estará presente, entre outras, na série *Blindhotland* (terra quente cega), em que a consciência dos fatos e das coisas se dá pela experimentação física, fenomenológica, na qual o tato, o olfato, a audição serão os guias fundamentais do conhecimento, e a visão será negada ou preterida aos outros sentidos.

É possível fazer uma aproximação destas questões à antropofagia de Oswald de Andrade, que será uma das referências do movimento tropicalista no fim da década de 1960. No pensamento de Oswald, há também, como na obra de Meireles, uma forte tendência fenomenológica e existencialista, que o escritor modernista deixa clara em seus últimos textos, nos quais enfatiza que o índio, assim como o “homem nu”, simbolizam o primitivo, o rude, aquele que tem os “pés na terra” (como o *Abaporu* de Tarsila do Amaral) e assim está aberto à percepção e às sensações não contaminadas por uma cultura exógena e já codificada¹².

Por outro lado, a intenção de Meireles difere de uma postura de simples deglutição e apropriação da cultura da metrópole, pois seu caráter “devorador” é muito mais destruidor de sistemas que conciliador (ao contrário, portanto, do que parece ser a proposta dos tropicalistas).

¹¹ Cildo Meireles. *Cruzeiro do Sul*. In: Op.cit., p. 106.

¹² Oswald de Andrade. *Mensagem ao antropófago desconhecido*. In: *Estética e Política*. São Paulo: Globo, 1992, p.285-286.

¹³ Uma variante da palavra “búlgaros”, significando sua condição de “heréticos, infiéis, rudes, incivilizados”. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2001.

¹⁴ Notar que é um termo provavelmente de origem africana, pelo qual eram tratados os portugueses, enquanto invasores e seres desprezíveis. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2001.

O contexto cultural de Brasília

Enfim, o sertão deserto, habitado apenas por “bugres” (termo usado popularmente para designar os indígenas)¹³, seria conquistado mediante a marca da cruz, da racionalidade e da construção. No lugar do índio, o “candango” (nome dado aos trabalhadores e primeiros habitantes de Brasília, oriundos principalmente do nordeste)¹⁴.

Para que esse âmbito criado seja ocupado “civilizadamente”, seria fun-

damental gerar uma transformação qualitativa da sua população e de seus moradores, em termos educacionais e culturais. Para isso, seria montada uma importante estrutura de apoio que viesse a suprir essa demanda e pudesse criar certos condicionantes.

O sistema educacional de Brasília foi proposto pelo educador Anísio Teixeira. A partir da experiência do Centro Educacional Carneiro Ribeiro, aplicada na cidade de Salvador, na Bahia, em 1950, a escola primária foi concebida como um complexo de escolas-classe e escolas-parque. As primeiras abrigavam o ensino tradicional intelectual, em sala de aula, e as segundas concentravam o refeitório, as atividades de educação física, as atividades sociais e artísticas, um teatro e uma biblioteca¹⁵. Enfim, uma educação ampla e humanística.

Também foram imaginados por ele os Centros de Educação Média (a exemplo do CEMEB, chamado “Elefante Branco”, que se situava na Asa Sul) e a Universidade de Brasília¹⁶.

Na Brasília dos primeiros anos, o núcleo cultural mais importante da cidade girava em torno da Universidade. Idealizada por Darcy Ribeiro, pretendia constituir um novo modelo de concepção universitária, baseada em institutos integrados, o que enfatizava o seu papel social e aglutinador da intelectualidade brasileira.

Instalada em fins de 1961 e iniciando suas atividades em 1962, constituiu um corpo docente interessado na experimentação de uma nova proposta universitária. O Instituto Central de Artes, coordenado por Alcides da Rocha Miranda, acolhia o Curso Tronco da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, presidida por Oscar Niemeyer, e pregava a integração artes-arquitetura. Como fundamento, pretendia despertar as potencialidades do aluno, que poderia usar de forma livre a universidade e todas unidades e equipamentos de que dispunha, sem que houvesse um currículo fechado obrigatório¹⁷. Faziam parte do corpo docente, além de Miranda e Niemeyer, Athos Bulcão, Paulo Emílio Salles Gomes, Nelson Pereira dos Santos, Décio Pignatari, Amélia Toledo, Alfredo Ceschiati, Glênio Bianchetti, Elvin Dubugras, entre outros.

¹⁵ Hélio de Queiroz Duarte. *Escolas-classe, escolas-parque: uma experiência educacional*. 1973. Monografia – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo.

¹⁶ Devemos lembrar uma iniciativa anterior. Em 1935 foi criada a Universidade do Distrito Federal, no Rio de Janeiro, concebida por Anísio Teixeira, no qual o Instituto de Artes (que reunia cursos de Urbanismo, Arquitetura, Pintura Mural e Escultura Monumental) ocupava importante papel. Eram professores Portinari, Guignard e Alcides da Rocha Miranda. Em 1938 Carmen Portinho apresentou seu *Anteprojeto para a futura capital do Brasil no Planalto Central*, como tese de Urbanismo. A Universidade seria fechada em 1939.

¹⁷ Portanto, com semelhanças à proposta alternativa que fora praticada no Black Mountain College (1933 – 1957), universidade independente norte-americana, na qual lecionaram o arquiteto Buckminster Fuller, o pintor Josef Albers, o músico experimental John Cage e o coreógrafo Merce Cunningham, e que contou, entre seus alunos, com o artista Robert Rauschenberg.

Porém, em 1964, após o golpe militar, a universidade foi invadida por tropas e vários professores foram presos e, em seguida, demitidos. Em apoio, mais de 200 professores também pediram demissão, causando uma profunda crise no projeto universitário inicial. Assim, o período 1965 – 1968 foi um momento difícil para a UnB, porém, mesmo dentro desse quadro, Rubem Valentim e Vicente do Rego Monteiro montaram seus ateliês no campus em 1967, e juntamente com Hugo Mund Junior e Maria José Costa e Souza, esforçaram-se para resistir e manter uma atividade artística significativa.

No ano de 1968, uma greve estudantil de grandes proporções praticamente fechou os cursos do ICA, forçando uma reestruturação da Universidade. Miguel Alves Pereira assumiu a direção do ICA-FAU, que estruturou-se em quatro departamentos: Expressão e Representação; Cinema e Fotografia; Música; e Teoria e História. A chefia do Departamento de Expressão e Representação coube a Gastão Manuel Henrique, e contava com os professores Avatar Moraes, Luiz Áquila da Rocha Miranda e Fábio Magalhães, o que trouxe um novo período de fertilidade às áreas de artes até 1970, quando houve nova reestruturação que tornou o ensino mais convencional, amarrado em disciplinas que privilegiavam a técnica em detrimento do caráter de criação.¹⁸

Duas unidades da UnB interessam de modo específico essa tese: o CIEM – Centro Integrado de Ensino Médio, escola de aplicação, onde estudaram Meireles e outros colegas, como Luiz Alphonsus, Guilherme Vaz, Sérgio Porto, Alfredo Fontes e Luiz Áquila; e a Biblioteca que, desde seu início, adquiriu um acervo de livros, catálogos de arte e revistas que disponibilizaram o acesso ao conhecimento artístico, o que foi de fundamental importância na formação dos jovens artistas.

Dentre as revistas de arte disponíveis na Biblioteca da UnB, além de exemplares estrangeiros, como *Domus*, *Colóquio*, *Connaissance des Arts*, duas edições nacionais seriam de grande valor para a divulgação e discussão das problemáticas artísticas da época: *Habitat* e *Módulo*. Editadas, respectivamente, por Lina Bo Bardi e Oscar Niemeyer, com uma grande parte de seu

¹⁸ Este histórico do ICA foi baseado na descrição de Aline Figueiredo. FIGUEIREDO, Aline. *Artes Plásticas no Centro Oeste*. Cuiabá: Edições UFMT / MACP, 1979, p. 16-18.

conteúdo voltado à arquitetura (que era, afinal, um interesse comum à maioria dos estudantes: vários prestaram ou iriam prestar o vestibular para a área), esses periódicos dedicavam uma parcela considerável de seu conteúdo para exposições e discussões teóricas e históricas de artes plásticas.

Habitat, surgida no fim de 1950, coloca em seu primeiro editorial que a idéia de seu título surge como uma palavra ligada a espaço, lugar, ambiente, ponto de encontro das artes. É nesta revista que será publicado, na edição de dezembro de 1962, o artigo no qual Helio Oiticica faz um histórico de sua transição “do quadro para o espaço”. Nesse texto estão anunciados os primeiros princípios do seu Programa Ambiental, a partir dos *Núcleos e Penetráveis*.

Textos de José Geraldo Vieira, Theon Spanudis e Waldemar Cordeiro trazem aspectos importantes do debate do início dos anos 1960: o desenvolvimento da arte concreta em direção ao grupo Novas Tendências e de Pesquisas Visuais; o advento da Nova Figuração e da *pop art*; os desdobramentos do tachismo em pintura matérica; a discussão sobre o fim da arte moderna.

Deve-se apontar também a importância do diário local, o *Correio Brasileiro*, que era o veículo de comunicação privilegiado para o conhecimento do meio cultural de Brasília. Embora sua estruturação até 1966 fosse ainda bastante precária, em termos informativos e gráficos, vários artigos mostram aspectos do meio da capital federal e de seus eventos e reivindicações sociais, por exemplo, a necessidade de melhores bibliotecas e escolas.

Sobre os eventos de artes plásticas, além dos Salões de Arte Moderna do Distrito Federal e da Exposição de Arte Africana (a serem comentados em seguida), cabe ressaltar uma exposição, noticiada em 18 de agosto de 1964, do Grupo de Pesquisa de Arte Visual no Salão Vermelho do Hotel Nacional em Brasília¹⁹. O grupo francês, que mereceria um artigo de José Geraldo Vieira em *Habitat*²⁰, constitui um dos pioneiros da chamada *op art* na década de 1960, e reuniu diversos artistas com interesse em criar obras interativas e de interferência ambiental, entre eles François Morellet e Julio Le Parc.

¹⁹ J. Jézer de Oliveira. Grupo de Pesquisa de Arte Visual em Brasília. *Correio Brasileiro*, 18 ago. 1964.; Caderno 2.

²⁰ José Geraldo Vieira. O Grupo de Pesquisas Visuais. *Habitat*, n. 79, p. 61-64, set/out. 1964.



Barrenechea em seu ateliê.

Barrenechea e a Fundação Cultural do Distrito Federal

A Fundação Cultural do Distrito Federal foi criada em janeiro de 1961. Logo em seu início, sob a superintendência cultural de Ferreira Gullar (que naquele momento abandonava sua liderança do grupo neoconcreto e, a partir da própria experiência em Brasília, voltava-se para uma cultura popular), e mais tarde de Alcides da Rocha Miranda, contou com a colaboração do pintor e ceramista Felix Alejandro Barrenechea Avilez, de origem peruana, que já tendo iniciado um trabalho didático junto a um grupo de jovens, transformou esse projeto em uma escola de arte experimental, que funcionaria primeiramente entre os tapumes do antigo aeroporto²¹.

O artista, nascido em 1921 na cidade de Huanta, formou-se pela Escola Nacional de Belas Artes, em Lima, em 1946 e obteve bolsa de Pós-Graduação para cursar a Escola Superior de Belas Artes de Buenos Aires, na Argentina, em 1953. Radicado no Brasil desde 1955, mora em Belo Horizonte e São Paulo, participando dos salões locais e do Salão Nacional, e se estabelece em Brasília desde o final de 1958, por convite de Israel Pinheiro, presidente da Novacap. Já no ano seguinte inicia seus grupos de artes na Biblioteca e Discoteca Visconde de Porto Seguro, na Av. W3 Sul, quadra 16, dirigida por sua esposa, Lola Barrenechea²², e que foram posteriormente integrados à Fundação Cultural em 1962²³. Realiza as primeiras exposições de arte em Brasília, no Palace Hotel e no prédio da Radio Nacional. Durante a década de 1980 permanece por alguns anos em Nova Iorque. Atualmente vive em Brasília.

Barrenechea defendia a construção racional e matemática da obra de arte. Juan Manuel Ugarte Elespuru, que fora seu professor em Lima, destaca sua atuação como teórico e evidencia suas idéias em relação à arte. A busca de uma ampliação das três dimensões do espaço, por meio da planimetria formal, é citada como um adentrar de uma vontade metafísica. Para Elespuru

²¹ Segundo Aline Figueiredo, *op.cit.*, p. 18.

²² Ernesto Silva. Plano educacional. In: *História de Brasília*. 2. ed. Brasília: Senado Federal, 1985. p.235-252.

²³ Barrenechea, o pioneiro das artes plásticas no Distrito Federal. *Jornal de Brasília*, 16 jun 1983. Caderno Cidades, p.17.

o artista mantém um equilíbrio entre as formas universais da vanguarda e o uso das temáticas e valores de suas raízes originárias.

Estas questões são confirmadas pelos textos de Barrenechea, em que afirma que “linguagem plástica é uma sucessão de imagens abstratas que se desenvolvem na profundidade do espaço dimensionalizado. Isso faz despertar os mundos sensoriais vividos, que pertencem ao espaço percorrido, em desenvolvimento, e pode projetar o futuro em rotações contínuas”²⁴. Ou ainda: “habitamos o mundo pela figura geométrica, que o conhecimento conquistou ao despertar a mente”²⁵.

É relevante indagar como esse tipo de pensamento refletiu em um jovem aluno como Cildo Meireles. Em 1963, quando, segundo declara, começa a freqüentar o Ateliê Livre da Fundação Cultural, tem apenas quinze anos.

Meireles, nascido em uma família de sertanistas, cita ter ganho de seu pai livros de Goya e Goeldi, que o incentivaram a iniciar seus estudos de desenho. O que se pode observar, já em 1964, é um domínio da linha e da mancha aguada, que constroem figuras humanas constituídas por segmentações de formas geometrizadas, porém bastante livres, nas quais a deformação comparece sem que haja a destruição da unidade.

O desenho aqui reproduzido apresenta a imagem de um homem que segura um *pince-nez*, uma figura sisuda e altiva, dotada de rosto fino e uma testa larga que se esparrama para além da borda do papel. Parecendo um boneco ou marionete, é provável que seja uma alusão aos políticos ou burocratas do governo militar, nesse momento já instaurado em Brasília. De alguma forma, pode-se encontrar nesse desenho uma ressonância da *Neue Sachlichkeit* alemã, ou seja, um leve expressionismo caricatural, semelhante, por exemplo, às charges pictóricas de Georg Grosz.

Por outro lado, será notável, em obras posteriores, a preocupação com as relações espaciais, o dado sensorial das matérias e a presença da questão temporal de fruição do espectador, assim como uma permanente busca das suas origens culturais e dos dados memoriais do autor. Todas



Cildo Meireles, Sem Título, 1964.

²⁴ Felix Alejandro Barrenechea. As fases de trabalho. In: *Barrenechea – Pintura 82*. Brasília: Galeria “A” da Fundação Cultural, 1982.

²⁵ Felix Alejandro Barrenechea. *Barrenechea – Pintura*. Brasília: Galeria de Arte da Fundação Cultural, 1984.



Barrenechea, *Espaço dimensionado*, 1985.

estas questões estão presentes, ao que parece, nas preocupações teóricas de Barrenechea.

Infelizmente, as poucas imagens acessíveis, até o momento de obras de Barrenechea (que participou da I Bienal Latino-Americana de São Paulo, em 1978) são insuficientes para ter uma noção mais consistente do alcance de sua influência no desenvolvimento da trajetória de Cildo Meireles. Tratam-se de pinturas abstratas, realizadas a partir de composições geométricas ou da sintetização de figuras humanas.

Mas vejamos o que Meireles comenta sobre as aulas de Barrenechea:

*Foi um ótimo professor. Com ele exercitei o desenho de observação (sólidos e naturezas mortas) e com modelo vivo. Mas sem mulher pelada. Barrenechea não se interessava pelas questões sociais. Sua única preocupação era com a quarta dimensão. Em suas aulas, às vezes permanecíamos quatro horas contemplando uma única tela. Ou um gato. Sua paixão era a cerâmica, que dizia ser a única forma de arte capaz de resistir ao holocausto nuclear.*²⁶

Sem dúvida, ao menos o espírito dos ensinamentos de Barrenechea permanece na produção de Cildo Meireles. Nestas referências à quarta dimensão (o aspecto temporal), e o sentido de permanência da arte (por meio da cerâmica), pode-se perceber problemas centrais que serão desenvolvidos posteriormente pelo artista.

A Fundação Cultural do Distrito Federal foi a responsável, também, pela criação do Salão de Arte Moderna do Distrito Federal e da Semana do Filme Brasileiro, criada em 1965 por Paulo Emilio Salles Gomes²⁷, e transformada, dois anos depois, no Festival de Brasília do Cinema Brasileiro. Nesse evento seriam exibidos filmes não apenas nacionais, mas acompanhados de ciclos do cinema francês, italiano, sueco, japonês, americano, o que acabou por formar um público interessado em cinema.

²⁶ Cildo Meireles. Frederico Morais entrevista Cildo Meireles. In: MEIRELES, Cildo. *Algum desenho (1963-2005)*. Rio de Janeiro: CCBB, 2005, p.60.

²⁷ Nesse momento, o crítico está interessado em Humberto Mauro, Jean Vigo e no Cinema Novo de Glauber Rocha, e é o responsável pela conservação da Cinemateca Brasileira.

Cildo Meireles, além de ter sido um espectador assíduo dessas mostras de cinema, participou de um curso de extensão do CIEM, quando teve aulas com Jean Claude Bernadet. Dessa experiência foi produzido pelo artista um roteiro para um filme experimental sobre Brasília.

A Exposição de Arte da África Negra

Inaugurada no dia 03 de dezembro de 1964²⁸, e encerrada no dia 10, no Instituto Central de Artes da UnB, com o acervo do Museu Etnológico do Instituto Francês de Arte Negra da Universidade de Dakar, no Senegal, foi composta de mais de 300 peças, tendo como comissário Thiam Bodiél, representando 40 estilos tribais (Dogon, Bobo, Nagô, Minianka, Bambara, Senufo, Baulê, Ioruba, Fon, Wobê, Dan, Mendê, Lambi) de mais de doze países ao sul de Senegal e costa atlântica africana (Mali, Guiné, Senegal, Costa do Marfim, Camarões, Daomé, Libéria e Nigéria).

Além da mostra, foram realizadas três palestras com o Prof. Vivaldo Costa Lima, do Centro de Estudos Afro-Asiáticos da Universidade da Bahia: “A África e o Brasil”; “O Brasil e a África”; e “Problemas da África”.

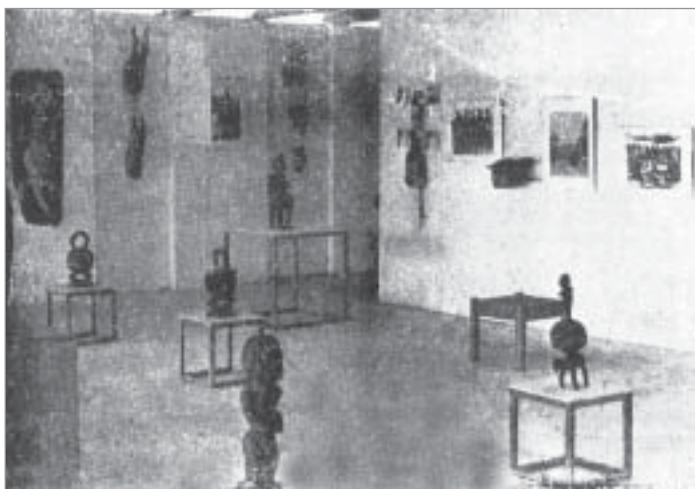
As peças expostas representavam efígies comemorativas, estátuas votivas, máscaras e costumes rituais, trabalhos de marfim, instrumentos de pesca, acessórios para celebração de cultos, insígnias de chefes, “armas mágicas”, tambores esculpidos²⁹. A exposição, de caráter itinerante, esteve anteriormente no Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, e seguiu para Bahia, Recife, São Paulo e Rio Grande do Sul³⁰.

Thiam Bodiél esclarece que o objetivo da exposição seria antes pelo caráter educativo, do que estético e artístico, e teria por fim “formar um ‘núcleo’ de irradiação cultural sobre o plano local e o exterior, estreitando assim, cada vez mais, o contato entre os estudiosos e as massas populares”, mostrando a “riqueza inesperada de valores étnicos africanos” apoiada em “um

²⁸ Esta é a data correta da exposição, a partir do noticiário de divulgação no *Correio Braziliense*. Em depoimentos e publicações de catálogos de Meireles, a mostra aparece, erroneamente, como tendo sido apresentada em 1963.

²⁹ Arte Negra em Exposição na UnB a Partir de Hoje. *Correio Braziliense*, Brasília, p.2, 3 dez. 1964.

³⁰ Exposição de Arte Negra é Instalada na Universidade. *Correio Braziliense*, Brasília, p.3, 4 dez. 1964.



Aspecto da Exposição da África Negra, *Correio Braziliense*, dezembro de 1964.

passado digno, marcado na África por civilizações ainda desconhecidas, porém, em muitos pontos admiráveis”³¹.

Cildo Meireles atribui uma importância significativa a essa exposição em sua formação artística: “Meus desenhos figurativos do começo dos anos 1960 derivavam do impacto de uma exposição de máscaras e esculturas africanas da coleção da Universidade de Dakar, Senegal, que vi na UnB em 1963”³². Na mesma

entrevista, acrescenta: “[...] eu queria enfrentar qualquer tema, o que quer que fosse, com aquela mistura de vigor, delicadeza e elegância que encontrei na escultura africana”³³.

Frederico Moraes, a partir do dado equivocadamente da data da exposição africana, tece uma argumentação sobre o desenvolvimento dos desenhos de Meireles: “aos poucos, entretanto, o clima opressivo criado pelo golpe militar de 1964 foi envolvendo essa temática africana. A testa larga, formando quase uma plataforma na arquitetura craniana, tal como figurada na máscara, é substituída pelo capacete militar”³⁴.

Conhecendo a data correta da exposição, é possível corrigir a observação de Moraes, invertendo o processo. Na verdade, a representação militar, já presente nos desenhos de 1964, foi acrescida, após a mostra de dezembro, de um dado novo que cria manchas arredondadas que se relacionam à estátua africana, como pode ser visto em um desenho datado justamente de dezembro de 1964.

Portanto, percebe-se como estes novos elementos, que incorporam dados formais e de significado, vão modificando o desenho de Cildo Meireles. A inclusão de novos experimentos e possibilidades técnicas, com a inserção de elementos e materiais extra-artísticos, gera uma riqueza de possibilidades que encontra respaldo nas informações veiculadas por *Habitat*

³¹ Thiam Bodiel. Finalidade da Exposição: o que é que a África tem. *Correio Braziliense*, Brasília, 8 dez. 1964. Caderno 2

³² Cildo Meireles. Entrevista: Gerardo Mosquera conversa com Cildo Meireles. In: *Cildo Meireles*, São Paulo: Cosac & Naify, 1999, p.9.

³³ Idem, *ibidem*, p.12.

³⁴ Frederico Moraes. Cildo Meireles: desenhos (1963 – 2005), in: MEIRELES, Cildo. *Algum desenho (1963-2005)*. Rio de Janeiro: CCBB, 2005, p.21.

de uma nova produção pictórica voltada à pesquisa de matérias novas e inusuais.

José Geraldo Vieira apresenta na revista tais propostas, e aponta que:

... a chamada Nova Figuração é um movimento que ultrapassa a abstração expressionista e lírica, que ultrapassa a própria figuração, bem como o informalismo, o tachismo, assumindo a responsabilidade de dar ênfase plástica a todos os recursos, como experiências colaterais à vivência; e por isso, utilizando todo e qualquer material como expressão mesmo da época, seja no sentido de angústia, de crise, de guerra de nervos, de malôgro, seja no sentido cibernético, eletrônico, seja no sentido empírico, aspecto último esse que passou a ser conhecido por “Pop Art.”³⁵

Isto poderia ser visto na seqüência da produção de Meireles, e que seria exposto, no ano seguinte, no II Salão de Arte Moderna do Distrito Federal, que constitui a primeira inserção do artista no circuito profissional de artes plásticas.

O II Salão de Arte Moderna do Distrito Federal

Durante a década de 1960, a Fundação Cultural do Distrito Federal promoveu quatro edições do Salão de Arte Moderna, entre os anos de 1964 a 1967³⁶, o último dos quais acabou se tornando-se um evento marcante, pelas discussões que se travaram entre os membros do júri e pela provocação do artista Nelson Leirner, que questionando os critérios de seleção, acabou por instaurar o que ficou conhecido como “*happening* da crítica”.

Em uma cidade ainda incipiente de tradição cultural, na qual os eventos artísticos aconteciam esporadicamente, o salão teve um papel fundamen-



Cildo Meireles, Sem Título, 1964.

³⁵ José Geraldo Vieira. Materiais insólitos, desde o Dadaísmo até a Pop Art. *Habitat*, São Paulo, n. 80, p. 57, nov./dez. 1964.

³⁶ Para maiores detalhes das quatro edições do salão, ver meu texto: ANDRADE, Marco Antonio Pasqualini de. Da abstração informal à perspectiva de Brasília: os Salões de Arte Moderna do Distrito Federal nos anos 60. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 14, 2005. *Anais...*, Goiânia: UFG, 2005, p. 224-234.



Cildo Meireles, Sem título, 1965

tal, por criar, pelo menos nos anos em que aconteceu, uma expectativa de formação de um circuito de arte, no qual artistas, críticos e público teriam um ponto de apoio, incentivo e discussão sobre a trajetória e transformações das artes plásticas.

O histórico das quatro edições do evento foi recuperado fundamentalmente a partir do noticiário do *Correio Braziliense*, já que praticamente nada sobrou da documentação em arquivos, a não ser poucos catálogos com uma informação bastante precária sobre cada edição.

O II Salão de Arte Moderna foi inaugurado em 1 de setembro de 1965, e teve como membros do júri: Geraldo Ferraz, Harry Laus, Walter Zanini (erroneamente nomeado no jornal como Mário), Quirino Campofiorito e Alcides Rocha Miranda³⁷. Os artistas

premiados foram Tomie Ohtake (pintura), Edith Behring (gravura) e Caciporé Torres (escultura). Uma polêmica envolveu a premiação de pintura, que resultou na ausência do crítico Geraldo Ferraz durante o julgamento do vencedor. Ao todo, foram expostas 92 obras de pintura, 26 de escultura, 73 de gravura, 39 de desenho e dez de arquitetura. Entre os artistas, estavam presentes Athos Bulcão, Marília Rodrigues, Gilvan Samico, Zoravia Bettiol, Vera Chaves Barcellos e Miriam Chiaverini.

O jornalista do *Correio Braziliense* destaca a participação de Wegia Néri que comparece com “uma pintura brasileira de integração, conjugando 2000 anos, sendo considerada a melhor pintora, apesar da premiação ‘injusta’ da abstracionista Tomie Ohtake”. Ou seja, a abstração de caráter lírico e informal predomina. Já se notam outras tendências da Nova Figuração, mas o comentário informa que “as mostras de *Pop Art* [...] decepcionaram o público presente”³⁸.

³⁷ Inaugura-se hoje, com o Presidente Castelo, o II Salão de Arte Moderna. *Correio Braziliense*, Brasília, 01 set. 1965.

³⁸ Castelo inaugura II Salão. *Correio Braziliense*, Brasília, p.2, 2 set. 1965.

Cildo Meireles participou dessa edição do salão, segundo Frederico Morais, com uma pintura e dois desenhos, um dos quais teria sido adquirido. Tratar-se-ia de “desenhos ‘sujos’ nos quais linhas e manchas convivem com recortes de jornais e textos manuscritos. Lado a lado, aparecem as figuras de um militar e um civil, legendados Guerra e Paz. [...] Cildo figura o triunvirato militar diante de um microfone.”³⁹ Tais desenhos, embora contenham uma figuração de cunho político, mantêm laços com um certo expressionismo, não podendo ser caracterizados exatamente como de uma Nova Figuração ou da *pop art*.

Deve-se, entretanto, atentar para o fato de sua produção já incorporar colagens e outras intervenções gráficas (rasgos, cortes), o que mostra um procedimento já utilizado pelos artistas norte-americanos ligados ao Neo Dadá, a exemplo de Rauschenberg, ou dos pintores matéricos europeus.

Pode-se crer que exemplares de tais tendências já puderam ser vistos pelo artista, no salão ou em revistas, o que, de alguma forma pode ter influenciado alguma mudança em sua produção gráfica. Se se observarem outros desenhos de 1965, a partir da datação do catálogo da exposição organizada por Frederico Morais em 2005, já se poderá notar muitas novidades,



Cildo Meireles, Sem título, 1964

³⁹ Frederico Morais, op. cit., p.22.



Cildo Meireles, Sem título, 1965

como um uso intenso da cor, uma liberdade de experimentação de linhas e da representação das figuras e do espaço e uma subdivisão do campo em múltiplas imagens que se interpenetram, gerando cenas surrealizantes e frequentemente eróticas.

Essa mesma tendência parece prolongar-se pelo ano de 1966, talvez de modo um pouco mais sintético. Deve-se lembrar, também, que a obra *Um Sanduíche Muito Branco* é datada pelo artista como produzida nesse ano, ou seja, houve um interesse específico que o levou a experimentar a criação de objetos de derivação pop /novo realista nesse momento.

Cildo Meireles. *Um Sanduíche Muito Branco*, 1966



MEIRELES E MANZONI

Um sanduíche acromo



Piero Manzoni. *Achromes*, 1961.



Em 1966, Cildo Meireles, simultaneamente a seu ciclo de desenhos, que naquele momento já incorporavam rasgos, cortes, colagens, produziu um objeto singular, chamado *Um Sanduíche Muito Branco*, cuja idéia, segundo o artista, veio por intermédio de um sonho, no qual se imaginava comendo tal sanduíche⁴⁰.

Podendo ser visto como uma possível resposta a uma produção brasileira de objetos, que aparece de modo ostensivo na exposição Opinião 65 no MAM do Rio de Janeiro e reflete-se nos trabalhos expostos no III Salão de Arte Moderna do Distrito Federal, este trabalho coloca, de um modo exemplar, a dupla via de acesso da obra do artista: material/sensorial e social/político.

Como manifestação política, o título evidencia um comentário sobre a pobreza da refeição dos trabalhadores, provavelmente observada a partir dos candangos das obras de construção de Brasília. O pãozinho francês, típico da alimentação brasileira, acompanhado de algo insosso, sem gosto, um recheio sem carne, sem cor, sem substância, mostra a proximidade da fome, a sub-alimentação sem nutrientes do povo, desamparado pelo governo da ditadura militar.

Por outro lado, é inevitável uma aproximação aos *Achromes* do artista italiano Piero Manzoni, que nestes utilizava, entre outras matérias, pães e algodão, cobrindo-os de caulim, uma variedade de gesso muito fina para uso em porcelana, o que gerava sua cor extremamente branca e luminosa.

Esse diálogo com Manzoni aparece em textos de Paulo Herkenhoff, que se refere tanto a *Um Sanduíche Muito Branco* quanto a *Cruzeiro do Sul* (que para o crítico seria tão potente como a obra *Base do Mundo*, do artista italiano) e coloca a faceta mais próxima do sensorial e do matérico de Cildo Meireles.

Como aponta Germano Celant⁴¹, diferenciando a trajetória de Manzoni da do artista francês Yves Klein, enquanto este almejava um campo imaterial, espiritual, invisível, o italiano situava seu problema nas questões

⁴⁰ Cristiana Tejo. Arte tem que seduzir: entrevista Cildo Meireles. *Diário de Pernambuco*, Recife, 6 jan. 2002.

⁴¹ Germano Celant. *Piero Manzoni: catalogo generale*. Milano: Prearo Editore, 1975, p.21-22.

materiais, palpáveis, na vida contínua da existência do mundo e do ser humano. Manzoni declara: “O nosso mundo é um alfabeto de imagens primeiras”⁴² e, em outro texto, “a matéria pura se transforma em pura energia”⁴³.

É provável que Meireles conhecesse, mesmo que de modo superficial, a obra de Manzoni. Por ocasião da morte deste, em 1963, as revistas de arte noticiaram o fato, resumindo sua trajetória artística desde os *Achromes* até as *Bases Mágicas*.⁴⁴ Dificilmente seria mera coincidência o uso de dois materiais presentes em trabalhos de Manzoni com a complementação do título referindo a seu monocromatismo.

Dessa forma, não será inadequado fazer uma leitura paralela de Meireles e Manzoni, pensando justamente na ênfase que os dois artistas colocam em suas obras em relação à presença física das matérias.

Em especial, as matérias orgânicas formam uma nova conquista da época para a construção da obra de arte. O algodão industrial, que remete ao mundo da farmácia, do curativo, da assepsia, e o pão, que evoca a produção alimentícia local, quase artesanal, o calor do forno, o cheiro agradável característico e familiar.

Se Manzoni utiliza tais elementos dispostos serialmente na tela, neutralizados e uniformizados pelo caulim, Meireles constrói um novo objeto, um sanduíche, forçando uma relação estranha e incômoda, como a imagem surrealista da xícara peluda de Meret Oppenheim. O prato, substituindo a tela, como suporte desse encontro, traz a cena do âmbito pictural para o objetual, do mundo da arte para o mundo cotidiano.

E a perecibilidade do pão, que naturalmente coloca-se como organismo efêmero, que resseca, mofa, deteriora-se com o tempo, evoca o inverso da eternidade infinita dos *Achromes*. O elemento vivo, recheado pelo inerte, recoloca o problema em termos da presença da morte, *memento mori*, tradição do significado da natureza morta que, mesmo banalizado pela sua presentificação como algo cotidiano, mantém sua agudeza de provocação e crise.

⁴² Piero Manzoni. Per la scoperta di una zona di immagini (I). In: CELANT, G., *op. Cit.*, p.73.

⁴³ Piero Manzoni. Libera Dimensione (13). In: CELANT, G., *op. Cit.*, p.77.

⁴⁴ Piero Manzoni. *Domus*, Milano, n. 400, mar. 1963. Notiziario: arte, p.35.



Cildo Meireles, Sem título, 1966.

A exposição em Salvador

Tendo visto o trabalho de Meireles durante uma visita a Brasília, em 1966, Mário Cravo Neto, então diretor do Museu de Arte Moderna da Bahia⁴⁵, convidou o jovem artista a conhecer a cidade baiana e a expor no museu, devido ao fato de reconhecer em seus desenhos aspectos temáticos ligados à cultura afro-brasileira (provavelmente aqueles que realizou a partir da exposição de Arte Africana).

Meireles, que iria prestar o vestibular para o curso de arquitetura da UnB, junto com seus amigos e colegas do CIEM, resolveu ir a Salvador e abrir mão do curso, e de fato não voltaria mais a Brasília, mudando-se em seguida para o Rio de Janeiro.

No texto de apresentação da exposição, inaugurada em 02 de fevereiro de 1967, Cravo Neto situa o trabalho de Meireles “entre o desenho e a pintura”, e “dentro das diretrizes da Nova Figuração”, “evidenciando uma força gráfica penetrante que paralelamente corre para o grande mar dos expressionistas”, compondo um “mundo poderoso, trágico, quiçá terrível”, de “um temperamento dramático e atuante”.⁴⁶

O artista baiano reconhece, portanto, várias das qualidades do desenho de Meireles: a exploração gráfica e plástica do uso de novos materiais e do suporte do papel; a aproximação à Nova Figuração, contudo com tendência a um traço expressionista; e seus temas que exploram o erotismo, a violência, a sátira política, ou um mundo em transbordamento para um lugar imaginário, paralelo.

Após a exposição, Cildo Meireles transferiu-se ao Rio de Janeiro, onde encontrou um clima de discussão artística acentuada e propício à experimentação. Todavia, retornaria muitas vezes a Brasília, cidade com que mantém um forte laço cultural, e que seria palco de ações, intervenções, inspiração.

Sobre Brasília, deve-se colocar ainda que, além de Cildo Meireles, outros jovens artistas, que também cursaram o CIEM – a escola de aplicação da

⁴⁵ O Museu de Arte Moderna da Bahia foi fundado em 1960, como um projeto museológico de Lina Bo Bardi, sua primeira diretora, que projeta a sede provisória no Teatro Castro Alves e a reforma do Solar do Unhão, sua sede definitiva, para onde se transfere em 1966. A arquiteta tem uma importante contribuição na sua passagem por Salvador de 1958 até 1964, quando retorna a São Paulo.

⁴⁶ Mário Cravo Neto. Desenho de Cildo Campos Meireles In: MEIRELES, Cildo. *Desenhos*. Salvador: MAM, 1967.

UnB, contribuíram de modo efetivo para a discussão de uma nova proposta artística, que seria desenvolvida no fim da década no Rio de Janeiro.

Nas palavras de Frederico Morais:

*Por um momento, [...], Brasília reuniu um bom número de artistas jovens, de vanguarda. Provavelmente foram acompanhando seus pais e encontraram, nos primeiros anos da UnB, um clima mais propício à criação e ao debate. Este primeiro grupo soube, imediatamente, captar o que poderíamos denominar de espírito de Brasília, sua vocação prospectiva, seu caráter radial em relação ao Brasil e ao continente, o conflito ao mesmo tempo cultural e psicológico entre excesso de espaço e interior – [...]. Este grupo de artistas depois se transferiu para o Rio, aqui marcando com arrojo, nossa vanguarda.*⁴⁷

Guilherme Vaz⁴⁸, Luiz Alphonsus⁴⁹, Alfredo Fontes⁵⁰ e Sérgio Prado⁵¹ desenvolveram trabalhos de interesse que devem ser resgatados, na sua individualidade e como um grupo articulado. Às vezes chamados, junto a Meireles, de “grupo de Brasília”, após sua transferência e atuação no Rio de Janeiro, estes artistas vêm acrescentar pontos e questões de importância à discussão artística ora proposta.

Como se viu, a formação cultural de Cildo Meireles em Brasília trouxe significativos aspectos para a compreensão do desenvolvimento de sua produção nos anos que se seguiriam. O projeto educacional de Anísio Teixeira, o meio intelectual da UnB, a atuação de Barrenechea na Fundação Cultural e as exposições vistas na cidade são de grande relevância, assim como sua vivência nos grandes espaços abertos ao horizonte.

E se, por um lado, a própria cidade, desde sua concepção, já coloca um fator mítico e utópico de ocupação construtiva em um âmbito rude e sertanejo, a partir do qual se constituiria uma nova perspectiva de visão e atuação, por outro lado a realidade dialética de precariedade e contrastes

⁴⁷ Frederico Morais. Em Brasília o espaço é. Provinciana, sua arte não capta o espírito radial e prospectivo da cidade. In: FIGUEIREDO, Aline, op. cit., p.30.

⁴⁸ Guilherme Vaz nasce em 1948 na cidade de Araguari – MG, e muda-se para Brasília em 1961, quando entra para a Fundação Educacional do Distrito Federal, estudando no CEMEB (Centro de Ensino Médio “Elefante Branco”), e posteriormente no CIEM e no ICA – Instituto Central de Artes. Teve formação musical de piano, mas a partir da convivência na universidade travou contato com cinema, arquitetura e artes plásticas, além de músicos como Rogério Duprat, Damiano Cozzela e Cláudio Santoro. Depois do golpe de 64 e da crise na UnB, muda-se para Salvador, onde estuda na Universidade Federal da Bahia com Walter Smetak. Em 1968 vai para o Rio de Janeiro.

⁴⁹ Luiz Alphonsus, nascido em Belo Horizonte em 1948, muda-se para o Rio em 1955 e para Brasília em 1961. Inicia o curso e arquitetura na UnB e em 1967 participa do IV Salão de Arte Moderna. Em 1969 passa a residir no Rio de Janeiro.

⁵⁰ Alfredo Fontes nasceu no Rio de Janeiro, em Realengo, em 1944. Vai para Brasília em 1959 com seu pai, que era funcionário público. Estuda no CIEM. Volta ao Rio após a inauguração do Salão da Bússola, no final de 1969. Monta então ateliê em Madureira.

⁵¹ Sérgio Prado nasceu em São Paulo em 1945. Filho do gravador e pintor Carlos Prado, muda-se para Brasília, onde estuda no CIEM.

sociais presente na sua efetiva construção, e a situação de centralidade política do governo militar, desconstróem essa utopia, gerando um sentimento de efemeridade, transitoriedade, necessidade de intervir no cotidiano.

O pensamento crítico que foi sendo construído, principalmente por Mário Pedrosa e Frederico Moraes, simultaneamente ao período de formação de Meireles, coloca Brasília e o Planalto Central como um paradigma, uma metáfora, ou uma fonte de inspiração que seria sintetizada, em termos de produção artística, nos últimos anos da década de 1960, em um território distante, oposto: a cidade do Rio de Janeiro.

Esse imaginário construído, e o desejo de interferência por oposição, podem ser percebidos em uma frase que conclui uma entrevista recente de Cildo Meireles:

Cresci em Brasília, a capital. É uma área tão seca que uma calça de veludo cotelê seca em dez minutos, na sombra, e ainda me lembro das rachaduras no chão, quando as noites de agosto e setembro se tornam mais frias. Desde então fiquei viciado em água⁵².

⁵² Cildo Meireles. In: OBRIST, Hans Ulrich. *Arte agora! : em 5 entrevistas*. São Paulo: Alameda, 2006, p.76.



CAPÍTULO 2

A IDÉIA DE UMA ARTE AMBIENTAL

QUANDO CILDO MEIRELES chegou ao Rio de Janeiro, em março de 1967, imediatamente entrou em contato com os jovens artistas e estudantes de arte da UFRJ. Atento aos eventos e discussões sobre arte que se efetivaram na cidade, o artista seria testemunha de uma importante manifestação que aconteceria no mês seguinte.

Em abril, inaugurou-se no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro a exposição *Nova Objetividade Brasileira*, que foi articulada a partir do debate sobre a vanguarda realizado durante o seminário Propostas 66, em São Paulo. O texto-manifesto, publicado no catálogo por Hélio Oiticica, e a apresentação dos ambientes *Tropicália* e *Parangolés* são significativas por orientarem a discussão da arte brasileira para o problema da arte ambiental.

Esse conceito, proposto primeiramente por Hélio Oiticica em seu Programa Ambiental, seria defendido por Mário Pedrosa como um desdobramento de seu pensamento sobre Brasília e a síntese das artes, e como uma possível introdução a uma arte “pós-moderna”.

Torna-se fundamental, pois, examinar como se desenvolve essa proposta artística para se perceber o alcance do que poderá ter sido um ponto chave no desenvolvimento da obra de Cildo Meireles.



Hélio Oiticica. *P4 - Parangolé*
Capa 1, 1964.

O Programa Ambiental de Hélio Oiticica

A inserção no Brasil do termo ambiente, no âmbito das artes visuais, ou arte ambiental, deve-se pioneiramente ao artista carioca Hélio Oiticica, que escreve em 1964, vinculado à proposição dos seus *Parangolés*:

Nessa procura de uma fundação objetiva, de um novo espaço e um novo tempo na obra no espaço ambiental, almeja esse sentido construtivo do Parangolé a uma “arte ambiental” por excelência, que poderia ou não chegar a uma arquitetura característica. Há como que uma hierarquia de ordens na plasmação experimental de Núcleos, Penetráveis e Bólides, todas elas, porém, dirigidas para essa criação de um mundo ambiental onde essa estrutura da obra se desenvolva e teça a sua trama original. A participação do espectador é também aqui característica em relação ao que hoje existe na arte em geral: é uma “participação ambiental” por excelência. Trata-se da procura de “totalidades ambientais” que seriam criadas e exploradas em todas as suas ordens, desde o infinitamente pequeno até o espaço arquitetônico, urbano, etc.¹

Nota-se que o artista estabelece um vínculo da “obra” com o entorno, através do espectador. Essa “obra” que ativa o espaço circundante, preenche o “vazio”, e pode ser de qualquer natureza ou dimensão. Deve-se utilizar para constituir essa “obra” objetos existentes no espaço habitado, seja urbano ou rural:

Também a “tenda” é erigida pela relação ambiental que exige aqui um ‘percurso do espectador’, um desvendamento da sua estrutura pela ação corporal direta do espectador. Essa relação é pois contingente, inevitável e perfeitamente coerente dentro da dialética do “Parangolé”. O “achar” na paisagem do mundo urbano, rural, etc., elementos “Parangolé” está aí também incluído como o ‘estabelecer relações perceptivo-estruturais’ do

¹ Hélio Oiticica. Novembro 1964. Bases fundamentais para uma definição do “Parangolé”. In: *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p.67.

que cresce na trama estrutural do “Parangolé” (que representa aqui o caráter geral da estrutura-cor no espaço ambiental) e o que é “achado” no mundo espacial ambiental.²

Oiticica reporta-se a um texto seu, publicado em dezembro de 1962 na revista *Habitat*, no qual desenvolve questões sobre a inserção da estrutura-cor no espaço e no tempo. Nesse texto, relata como, desde suas obras monocromáticas e as *Invenções* de 1959, iniciou uma busca de conquista do espaço pelas pinturas, o que se desenvolveria nos *Núcleos* e nos *Penetráveis*, a partir de 1960. Citando as produções de uma série de artistas, que inclui os construtivistas, Pollock, Fontana e Yves Klein, o artista fala da experiência da tridimensionalidade, da passagem para o espaço e o tempo e da superação da idéia de suporte. No *Penetrável*, especialmente,

*... a relação entre o espectador e a estrutura-cor se dá numa integração completa, pois que virtualmente é ele colocado no centro da mesma. Aqui a visão cíclica do núcleo pode ser considerada como uma visão global ou esférica, pois que a cor se desenvolve em placas verticais e horizontais, no chão e no teto.*³

A relação com todo o espaço circundante já se encontra estabelecido, de modo a promover a percepção sensorial das matérias e do vazio.

*O fio do desenvolvimento estrutura-cor se desenrola aqui acrescido de novas virtualidades muito mais completo, onde o sentido de envolvimento atinge o seu auge e sua justificação. O sentido de apreender o ‘vazio’ que se insinuou nas Invenções chega a sua plenitude através da valorização de todos os recantos do penetrável, inclusive o que é pisado pelo espectador, que por sua vez já se transformou no ‘descobridor da obra’, desvendando-a parte por parte.*⁴



Hélio Oiticica. *Grande Núcleo (NC3, NC4, NC6)*, 1960-66.

² Idem.

³ Hélio Oiticica. A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade. *Habitat*, São Paulo, ano 12, n.70, dez. 1962, p.51.

⁴ Idem.



Hélio Oiticica. *Projeto Cães de Caça*, 1959.

O dado fenomenológico, no qual são abandonados os códigos do mundo em nome de uma nova sensibilização do espectador, a partir do zero, é adotado como caminho para chegar a uma “arte pura”.

Para mim a invenção do penetrável além de gerar a dos projetos, abre campo para uma região completamente inexplorada da arte da cor, introduzindo aí um caráter coletivista e cósmico e tornando mais clara a intenção de toda essa experiência no sentido de transformar o que há de imediato na vivência cotidiana em não-imediato; em eliminar toda relação de representação e conceituação que porventura haja carregado em si a arte. O sentido de arte pura atinge aqui sua justificação lógica.⁵

Há pois, para Oiticica, uma correlação entre a noção de “penetrável” e a de “arte ambiental”, porém nota-se que esta última abrange para o artista muito mais que uma imersão física no espaço, desdobrando-se para uma apropriação de dados culturais que envolvem a música, a dança, o contexto socioeconômico e antropológico do espectador / participante da obra.

Para o historiador de arte e filósofo Celso Favaretto, “o ambiental é uma modalidade da atividade desestetizadora, empenhada no questionamento das categorias habituais da arte e do circuito. Efetua uma mutação dos conceitos e dos procedimentos, desterritorializa os participantes e proscreeva as obras de arte”. Seriam elementos comuns da arte ambiental: “sentidos arquitetônico (especulativo, visionário, utópico), expressivo (individual e coletivo) e social (ético-político)”⁶.

É por essa visão que Oiticica usa sempre a noção de “programa ambiental” ou “manifestações ambientais”, mais do que “arte ambiental”, esta última configurando-se mais como uma categoria de trabalho artístico, portanto passível de render-se facilmente às classificações do circuito de arte de vanguarda. É pelo mesmo motivo que usa o termo “experimental” de modo

⁵ Idem.

⁶ Celso Favaretto. *A Invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2000, p.125-7.

isolado, diferenciando de “arte experimental”, que ao classificar-se como “arte” já perderia muito de seu potencial enunciativo. Favaretto, ao comentar sua obra, prefere falar de uma “antiarte ambiental”, para enfatizar essa recusa ao ajustamento fácil com as tendências artísticas então em voga.

O crítico de arte Mário Pedrosa, em junho de 1966, escrevendo sobre Oiticica, acaba por utilizar de fato a denominação arte ambiental, que será posteriormente aplicada, por ele e outros críticos, a outros artistas.

Arte ambiental é como Oiticica chamou sua arte. Não é com efeito outra coisa. Nela nada é isolado. Não há uma obra que se aprecie em si mesma, como um quadro. O conjunto perceptivo sensorial domina. Nesse conjunto criou o artista uma ‘hierarquia de ordens’ – relevos, núcleos, bólides (caixas) e capas, estandartes, tendas (‘parangolés’) – ‘todas dirigidas para a criação de um mundo ambiental’. Foi durante a iniciação ao samba, que o artista passou da experiência visual, em sua pureza, para uma experiência do tato, do movimento, da fruição sensual dos materiais, em que o corpo inteiro, antes resumido na aristocracia distante do visual, entra como fonte total da sensorialidade. [...] Dir-se-ia que o artista passa às mãos que tateiam e mergulham, por vezes enluvadas, em pó, em carvão, em conchas, a mensagem de rigor, de luxo e exaltação que a visão nos dava. Assim ele deu a volta toda ao círculo da gama sensorial-tátil, motora. A ambiência é de saturação virtual, sensória. O artista se vê agora, pela primeira vez, em face de outra realidade, o mundo da consciência, dos estados de alma, o mundo dos valores. Tudo tem de ser agora enquadrado num comportamento significativo. Com efeito, a pura e crua totalidade sensorial, tão deliberadamente procurada e tão decisivamente importante na arte de Oiticica, é afinal marejada pela transcendência a outro ambiente. Neste, o artista, máquina sensorial absoluta, baqueia vencido pelo homem, convulsivamente preso nas paixões sujas do ego e na trágica dialética do encontro social.”⁷

⁷ Mário Pedrosa. Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica. In: *Dos Murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981, p.207-8.

Pensando nessa outra realidade “o mundo da consciência, dos estados de alma, o mundo dos valores”, em outra ocasião, ampliando o alcance da questão para além da obra de Hélio Oiticica, afirma o crítico:

A arte ambiental no Brasil, de que foi no mundo um dos países precursores, caracteriza-se sobretudo por ser vivencial e por nunca se ter embarafustado (a não ser posteriormente, sobretudo em São Paulo) pela outra modalidade ambiental que é a ambiental abstrata, reflexo das virtualidades tecnológicas da civilização industrial. [...] E a novíssima geração que já aponta prossegue na trilha da ambiência urbana carioca, embora ainda mais despojada de meios técnicos, mais adstrita aos recursos próprios diretos apropriáveis, à pobreza, a uma consciência grupal menos aberta ou idealista, ou mais radical”⁸

É perceptível como Pedrosa aponta tanto para o fato de haver mais de uma geração investigando o problema da arte ambiental, como de uma diferenciação entre um viés mais vivencial (carioca) e um mais tecnológico (presente em São Paulo). Além disso, relaciona a nova geração ao uso e apropriação de materiais e situações “pobres”, e à sua radicalidade. O crítico se refere, especificamente, aos artistas surgidos no circuito no final da década de 1960, ou seja, Artur Barrio, Antonio Manuel, Guilherme Vaz e Cildo Meireles, entre outros.

Para se entender melhor a questão proposta por Oiticica, e a ampliação de seu uso por Mário Pedrosa, deve-se compreender a noção de ambiente e como isso penetra o mundo das artes visuais.

O conceito de Ambiente

O termo “ambiente”, assim como outros termos e palavras, não possui, em si, um significado único e estático. Pelo contrário, é possível notar que sua

⁸ Mário Pedrosa. A Bienal de cá para lá. In: GULLAR, Ferreira. *Arte Brasileira Hoje*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973, p.62.

conceituação se transforma de maneira marcante, especialmente ao longo dos anos de 1960, período abordado nesta tese.

O significado do termo admite uma variedade nas várias línguas, mas de modo geral relaciona-se com a idéia de um elemento que está imerso em um meio que o rodeia: no Alemão, *Umwelt* (dentro do mundo); em Inglês, *environment* (rodeado, revirado); em Francês, *environnement*, *ambient* ou *ambiance* (circundante).

A origem etimológica do termo em Língua Portuguesa deriva do Latim *ambire* (andar ao redor, cercar, rodear). Aproxima-se da palavra âmbito (local, espaço). Segundo o Dicionário Houaiss, diz respeito a um “conjunto de condições materiais, culturais, psicológicas e morais que envolve uma ou mais pessoas; atmosfera”.

Kenneth Friedman, buscando a origem do termo *environment*, em Inglês, encontra a definição: “De modo geral, todas as condições externas, físicas e socioculturais, que podem influenciar um indivíduo ou um grupo”. Destaca que, às vezes, o termo parece confundir-se, erroneamente, com a idéia de natureza e das questões ecológicas que evoca.⁹ Essa confusão, de fato, é fruto de uma transformação do conceito que se daria exatamente durante a década de 1960, e que envolveria uma passagem do campo físico para o campo ecológico.

Se, em um primeiro momento, é possível afirmar que “ambiente” teria uma relação bastante próxima e vinculada a um dado da percepção psicológica do espaço e de determinados lugares, condicionada correlatamente ao fator tempo, ao longo da década de 1960 a questão parece modificar seu rumo em direção a outros campos de conhecimento, em especial ao seu caráter biológico, e amparado em uma conscientização cada vez mais aguda dos problemas sociais e mesmo higiênicos, vinculados a uma noção de habitat do homem e das estruturas ecológicas que interferem no seu estar no mundo.

Desse modo, a primeira concepção que, pode-se crer, apresenta raízes em várias disciplinas e teorias desenvolvidas no início do século XX, como a

⁹ Kenneth S. Friedman. Words on the Environment. In: SONFIST, Allan (org.). *Art in the Land*. New York: E.P. Hutton, 1983, p. 253-6.

Gestalt e a fenomenologia de Heidegger, cria uma concepção de psicologia do ambiente, na qual os elementos estruturais seriam o espaço, a forma, a luz, a cor e o tempo. A questão estética mostra-se predominante, no sentido da experimentação das sensações e de sua demarcação por diferentes modos de ver, de sentir, de perceber, de portar-se e imaginar-se em um dado espaço, concebido eminentemente como físico.

A segunda concepção traz uma série de elementos novos, e vincula-se ao advento da consciência do problema do lixo e da poluição nas grandes cidades, dos restos da sociedade de consumo que resistem à sua rápida depreciação, permanecendo como índices retalhados e gastos do habitar civilizatório, impondo sua presença e exigindo uma posição quanto ao seu fim e suas conseqüências. O desperdício dos bens não duráveis e efêmeros traz uma demanda pela reciclagem, reaproveitamento das sobras, a criação de uma segunda vida rearticulada ao produto humano. As questões antropológicas, ecológicas e sociais se tornariam predominantes e urgentes, criando nos anos de 1970, uma série de movimentos políticos de reivindicação de soluções dirigidos aos partidos políticos e aos governos instalados, principalmente a partir da grande crise energética e do petróleo de 1973-4.

É possível entender que, já durante os anos 1960, a passagem do físico ao ecológico se deu por uma questão intermediária e fundamental: o dado social e, de modo mais explícito, o *público* (que seria uma das chaves para o entendimento do trabalho de Cildo Meireles).

Robert Mugerauer conceitua a noção de ambiente a partir da origem da palavra “natureza”. Para os antigos gregos, a idéia de *physis* era relacionada a uma concepção da natureza como energia, ato gerador e transformador, enquanto a palavra latina *natura* indica uma visão mais estática e idealizada da natureza como algo idílico, primitivo, virgem, intocado¹⁰.

A predominância da segunda visão gerou uma concepção de preservacionismo, que tende a tentar deter a marcha civilizatória humana, propondo um retorno a uma condição idílica e utópica de um paraíso perdido¹¹. Os

¹⁰ Robert Mugerauer. *Interpreting Environments: tradition, deconstruction, hermeneutics*. Austin: University of Texas Press, 1995, p. 109-110.

¹¹ SOULÉ, Michael E.; LEASE, Gary (org.) *Reinventing Nature? Responses to post modern deconstruction*. Washigton-DC: Island Press, 1995.

grupos chamados ambientalistas, situando-se em tal concepção, recusam-se a ver a natureza como uma construção social e discursiva dinâmica, que seria impossível de ser dissociada da própria civilização enquanto evolução histórica. Afinal, qual seria a função e o significado de preservar a natureza? Qual natureza?

Para interpretar esse ambiente, pode-se pensar, segundo Mugerauer, em quatro possibilidades de abrangência ou análise do problema:

- a) o ambiente natural ou biológico
- b) o ambiente cultural ou construído
- c) o ambiente histórico ou temporal
- d) o ambiente lingüístico ou sógnico.

A noção de ambiente que se pretende pensar nesta tese envolve a complexidade dessas múltiplas visões e, dessa forma, objetiva ampliar o entendimento das propostas artísticas derivadas da noção de ambiental.

Um autor que parece ser fundamental para essa compreensão é o historiador da arte Giulio Carlo Argan. Para Argan, o ambiente não admite nenhuma definição racional ou geométrica, e concretiza-se em uma série de relações e interações entre realidade psicológica e realidade física. Não pode ser estruturado, nem projetado, mas poderia ser pensado a partir de um diagrama, no qual seria possível verificar a regularidade ou a descrição de um processo em termos matemáticos. Por essa visão, baseada no estruturalista Alexander, a cidade funciona como uma linguagem, um campo de trocas e consumo de informações. A possibilidade de liberdade se daria, dessa forma, em não consumir, ou modificar os modos de consumo, criando jogos em que as coisas possam converter-se em imagens, que são difusas, imprecisas, mutáveis¹².

A antiga relação entre a cidade (a construção organizada e culta), o campo (o arcaico e o ritual) e a natureza (lugar do mito e do sagrado), se desfaz na época contemporânea. A noção de espaço, que implicava uma diferenciação entre o “eu” (o ego) e a “natureza” (o sublime), perde significado no

¹² Giulio Carlo Argan. Urbanismo, espaço e ambiente. In: *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martis Fontes, 2005, p. 215-219.

momento em que a cidade aumenta seu potencial mecânico e tecnológico. Torna-se um novo campo para o sublime, e gera o sentimento de angústia contemporâneo. A realidade perde a escala humana, à medida que só pode ser dominada ou sofrida, e portanto alterna-se uma relação entre o infinitamente grande e o infinitamente pequeno, no qual o indivíduo desaparece na massa e a natureza não tem mais razão de ser.¹³

Argan defende que as artes visuais se transformem em urbanismo (assim como o campo da arquitetura), ou melhor, que aconteça “a integração das artes visuais na empresa urbanística”. Isso seria traduzido, em um primeiro momento, como “desenho industrial”, ou *design*. Entretanto, apesar das iniciativas de artistas modernos, como Klee, Kandinsky, Mondrian, Albers e Moholy-Nagy, a preferência de permanecerem como “intelectuais de oposição”, nas palavras do autor, assim como a posterior onda neo-romântica do Informal, atrasaram esse projeto. Para conviver com a realidade da cidade-consumo e de sua crise, criou-se uma arte de não-produto (não-objeto?), de contestação do sistema. Uma arte para consumir, ou já consumida de imediato, impede a percepção, que se torna supérflua e vira pura informação, uma “estética do acontecimento”. E o objeto de arte revela-se artificial, urbano, interpretável e histórico. Mas a cidade é, acima de tudo, a dimensão da existência, feita de imagens, sensações, de impulsos mentais. “Esta é a cidade que vemos; este é o ambiente completo, o ambiente físico – diria Alexander – no qual vivemos”¹⁴.

Nesse texto, escrito em 1969, Argan conclui definindo algo que, de maneira impressionante, se aproxima muito das propostas de Oiticica e Pedrosa para uma arte ambiental:

Hoje, é componente do espaço urbanístico qualquer coisa que, na contínua mutação da realidade ambiental, retém por um instante nossa atenção, obriga-nos a reconhecer-nos (ainda que para tomar consciência de nossa nulidade) em um objeto ou em algo que, não

¹³ Giulio Carlo Argan. Op.cit., p. 213-214.

¹⁴ Giulio Carlo Argan, op. Cit., p.223.

sendo objeto no sentido tradicional do termo, ainda é algo que não conhecemos e cuja chave, cujo código de interpretação devemos encontrar. Todas as pesquisas visuais deveriam ser organizadas como pesquisa urbanística. [...] Mas é este o fim a que deveria visar uma arte que fosse consciente de ser e dever ser, como sempre foi, um fato de cultura urbana, e cuja teoria, mais ainda do que uma estética, seria um urbanismo geral.¹⁵

Mas, a noção de “ambiente”, como é utilizado dentro do meio artístico, surgiu anteriormente à proposta de Hélio Oiticica, por intermédio de artistas europeus e norte-americanos. Devemos, portanto, nos remeter a esse contexto internacional.

Environmental Art

Segundo Alfred Pacquement, arte ambiental (*environmental art*) seria “uma forma de arte baseada na premissa de que um trabalho de arte deveria invadir a totalidade da arquitetura a seu redor e ser concebida como um espaço completo, mais do que ser reduzida a um mero objeto pendurado na parede ou disposto em um espaço”¹⁶.

Referindo-se às pinturas de antigas tumbas, aos afrescos romanos e renascentistas e às pinturas das capelas barrocas como alguns antecedentes (e de modo mais abrangente a toda forma de arte anterior ao surgimento do quadro e da escultura móvel), o autor coloca o problema ligado especificamente ao questionamento dos suportes tradicionais da arte. Nesse aspecto, cita os estudos cênicos do futurista Balla; o *Café Pittoresque* dos construtivistas Rodchenko, Tatlin e Yakulov, de 1917; o complexo Aubette em Estrasburgo, de Arp, Taeuber-Arp e Van Doesburg de 1926; o uso do espaço na galeria Diemen de Berlim por El Lissitzky em 1923; o estúdio de Mondrian de Paris; os



Theo Van Doesburg, *Café Aubette*,
Strasbourg, 1926-28

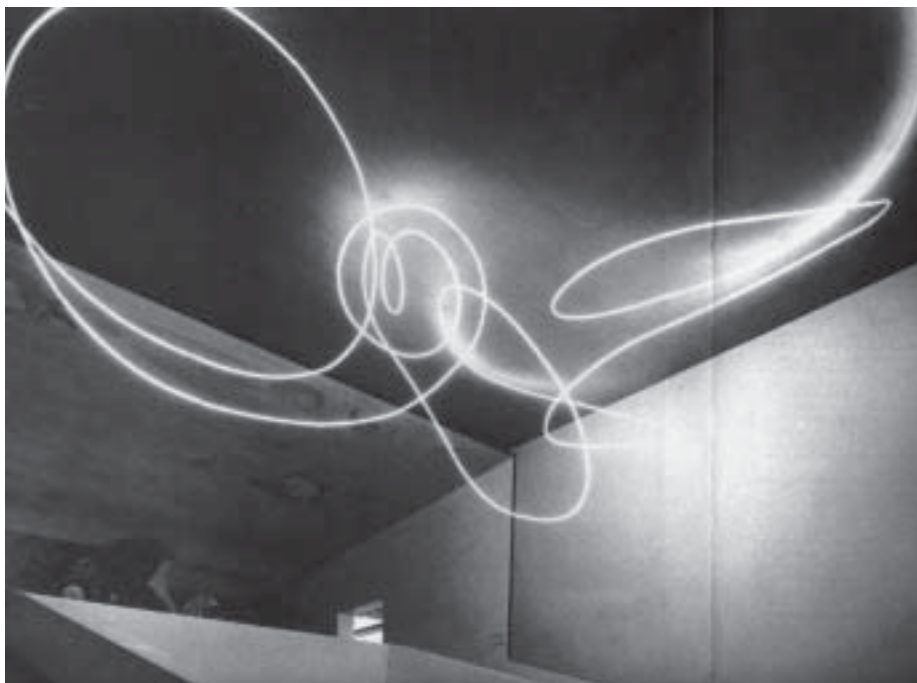


Piet Mondrian. Estúdio de Mondrian em
Paris, 1926.

¹⁵ Giulio Carlo Argan, op. Cit., p.224.

¹⁶ Alfred Pacquement. *Environmental Art*. In: TURNER, Jane (org.) *Groove's Dictionary of Art*. London: 1994, v.10, p.415.

Lucio Fontana. *Luce Spaziale*, 1951.



vários *Merzbau* de Kurt Schwitters; e a exposição *Ambiente Spaziale* de Lucio Fontana na Galeria Naviglio de Milão em 1949.

Sobre esta última, em depoimentos de críticos da época, é possível localizar uma primeira abordagem desse tema:

*A Galeria naquela ocasião se transformou; o teto foi colorido por uma luz violácea, plena de penumbra, na qual foram suspensas formas espaciais que pareciam ramos de árvores em fundo marinho, ou recifes suspensos no ar, mas 'ambientados'; e quando entrava nesse ambiente, o espectador se via atraído; não contemplava uma forma parada, diante de seus olhos, entrava em um ambiente pictórico. Poder-se-ia pensar em uma cenografia: mas não se tratava de uma verdadeira cenografia. Era como entrar em uma grande cerâmica do próprio Fontana.*¹⁷

No Ambiente Espacial havia [...] formas plásticas abstratas presas ao teto, com um efeito de aparições flutuantes no escuro, devido à ilumi-

¹⁷ Guido Ballo, *apud* Luciano Colavero. L'avvento dello spazialismo: gli Ambiente Spaziali. Disponível em: <<http://www.geocities.com/Athens/Agora/5156/cap6.htm>>. Acesso em 26 dez. 2006.

¹⁸ Giorgio De Marchis, *apud* Luciano Colavero, *op. cit.*

*nação com luz fluorescente. Em suma, não era uma grande coisa; mas representava a tentativa de uma arte ambiental na qual o espectador podia entrar e na qual poderia sentir-se circundado.*¹⁸

Tais iniciativas têm em comum a questão de teorias advindas da prática pictórica, inserindo-as em um *totum* espacial no qual o espectador imerge, como que mergulhado em luz e cor.

É possível que Allan Kaprow tenha sido o primeiro artista norte-americano a usar o termo inglês *environment* dentro de um contexto artístico. Anne Rorimer indica justamente o texto “O Legado de Jackson Pollock”, publicado na revista *Art News* de outubro de 1953, no qual este comenta as pinturas em escala mural de Pollock¹⁹. Para Kaprow, elas “deixaram de se tornar pinturas e se transformaram em ambientes”²⁰. Comentando a possibilidade da inserção do espaço e dos objetos do dia-a-dia, propõe que “devemos utilizar a substância específicas da visão, do som, dos movimentos, das pessoas, dos odores, do tato”²¹.

Rorimer vê uma correspondência entre a noção de ambiente e a de *assemblage*, termo cunhado também em 1953 por Jean Dubuffet para designar obras tridimensionais que usariam materiais e objetos não artísticos, e que levariam às propostas dos *happenings* de Kaprow de 1959²².

Kaprow define assim os *environments*:

*Environments são de modo geral situações tranquilas, existindo para uma ou várias pessoas andarem ou rastejarem dentro, se deitarem, ou sentarem. Alguém olha, às vezes escuta, come, bebe, ou rearranja os elementos como se mudasse de lugar os móveis de casa. Outros environments pedem que o participante-visitante recrie e continue os processos inerentes ao trabalho. Para os seres humanos finalmente, todas essas características sugerem algum procedimento meditativo ou pensante.*²³



Allan Kaprow, Jardim, 1961.

¹⁹ Anne Rorimer. *New Art in the 60s and 70s: redefining reality*. London: Thames & Hudson, 2001, p. 277.

²⁰ Allan Kaprow. O legado de Jackson Pollock. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Org.) *Escritos de Artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p.42.

²¹ Allan Kaprow, op. cit., p.44.

²² Anne Rorimer, op. cit., p. 32.

²³ Allan Kaprow. *Assemblages, Environments and Happenings*. In: HARRISON, Charles; WOOD, Paul (Org.) *Art in Theory 1900-1990: an Anthology of Changing Ideas*. Oxford, Cambridge: Blackwell, 1994, p.705.



Kurt Schwitters, *Merzbau*, Hannover, 1933.

Pacquement também coloca a emergência do termo dentro da prática da *performance* e dos *happenings*, com seus antecedentes tomados da exposição surrealista de 1942 em Nova Iorque, quando Marcel Duchamp criou um emaranhado de fios que atravessavam o espaço, interligando as obras. As iniciativas de Yves Klein (*O Vazio*, 1958) e Arman (*O Pleno*, 1960) na Galeria Íris Clert de Paris, assim como a de Allan Kaprow (*Jardim*, 1961) na Galeria Martha Jackson de Nova Iorque, seriam marcantes, pois se colocavam como provocações efêmeras e não comerciais ao circuito de arte.

Por outro lado, a noção de ambiente também seria atribuída a propostas artísticas nas quais a ênfase seria deslocada para fatores ópticos e sonoros do espaço. Os *Penetráveis* de Jesus-Raphael Soto (1969), cubos de tubos plásticos no qual o espectador poderia entrar, observar e ser observado. As iniciativas do Grupo de Pesquisas de Arte Visual, na França, dos italianos Alviani, Colombo e Castellani ou de Takis também caminhariam nesse sentido.

Mais tarde, segundo Pacquement, poderiam ser inseridas nesse tipo de arte as obras concebidas para o espaço de Joseph Beuys, dos artistas da *Arte Povera* italiana e dos minimalistas norte-americanos. Termos correlatos, como o *in situ* de Daniel Buren ou a noção de *site –specific*, presente em obras de Richard Serra, Walter De Maria ou Bruce Nauman, dariam outros passos em direção ao que hoje, de forma mais abrangente, poderia ser chamado de “instalação”.

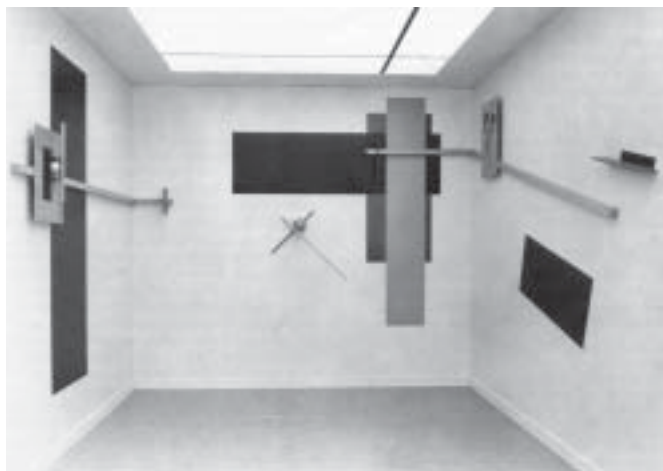
Um outro autor que situa o problema é Simon Marchán. Para ele, o ambiente, além de afetar a atividade sensorial do espectador, permite que este seja mergulhado em um movimento de participação e impulsionado a um comportamento exploratório do espaço que o rodeia e dos objetos inseridos nesse espaço.²⁴

Marchán identifica a origem de uma arte ambiental nas construções derivadas das *collages* e ligadas a uma arte total, como o *Merzbau* de Kurt Schwitters, e também no produtivismo dos espaços *Prounen* de El Lissitzky,

²⁴ MARCHÁN, Simon. *Del arte objetual al arte de concepto*. 2 ed. Madrid: Alberto Corazón, 1974, p. 205.

que intencionavam a uma integração das artes. Arte ambiental e arte objetual teriam um surgimento simultâneo, e seu desenvolvimento, no final dos anos 50, atestaria esse fato, por intermédio principalmente dos primeiros *environments* de Allan Kaprow, de 1958, baseados numa expansão do conceito de *assemblage*, o que coincide com o pensamento de Anne Rorimer.

Portanto, há uma aproximação do conceito de arte ambiental de Hélio Oiticica às iniciativas internacionais, seja no princípio de expandir o objeto de arte a seu entorno, de ampliar a percepção sensorial do espectador, ou de recuperar os signos culturais do cotidiano, que resultam na integração entre o homem e seu ambiente.



El Lissitzky, *Espaço Prounen*, Grande Exposição de Berlim, 1925 (reconstrução, 1965).

Do Monocromo ao Novo Realismo - contemplação e violência

É preciso atentar para o fato de que há um parentesco, ou ao menos uma ligação próxima, entre o que é possível de ser chamado arte ambiental e o Novo Realismo francês e europeu.

Em primeiro lugar, muitos artistas considerados precursores do Novo Realismo passaram por uma fase de pintura monocromática, em meados dos anos 1950, Yves Klein, Piero Manzoni, Lucio Fontana. Ampliando o leque, dentro do contexto norte-americano do Neo-Dadá, Robert Rauschenberg e Yayoi Kusama também tiveram suas fases de imersão no monocromo.

A pintura sintética que concentra seu poder cromático em uma única cor e seus tons, que, de alguma forma nasce do espírito da abstração do pós-Segunda Guerra, seja do Expressionismo Abstrato americano ou do informalis-



Lucio Fontana, *Conceito Espacial*, 1962.

mo europeu, constrói um valor semântico que emana energia e concentração. Ligada a certo tipo de influência transcendental ou meditativa, materializa-se, quase contraditoriamente, em um objeto tão físico que evidencia sua condição de independência e materialidade no mundo, e, com isso, termina por confundir-se ou identificar-se com outros objetos do cotidiano.

É essa mesma potência que se verifica nos monocromos de Hélio Oiticica e Lygia Clark, praticamente contemporâneos aos de seus colegas europeus e norte-americanos do final dos anos 1950. A vertente construtiva / concreta, mesmo em sua estrita objetividade, busca o imaterial, o intuitivo, a correspondência cósmica, tomando como referência Mondrian, Kandinsky e Malevitch, como pode ser percebido na leitura de textos de Oiticica e Clark:

*Através deste “vazio-pleno” me veio a consciência da realidade metafísica, o problema existencial, a forma, o conteúdo (espaço pleno que só tem realidade em função direta da existência desta forma...).*²⁵

O salto para fora do quadro, em direção ao espaço real, e ao ambiente no qual este se insere, está no *Spazialismo* de Fontana, nos *Achromes* de Manzoni, nas *Combine-paintings* de Rauschenberg, nas *Antropometrias* de Klein e também nas intervenções de Kusama, assim como nos *Núcleos* de Oiticica e nos *Bichos* de Clark.

Incorporar os objetos do cotidiano, inseri-los no objeto artístico, transformá-los na essência da obra é a consequência quase natural de tais gestos, que Pierre Restany chama de “gestos afetivos”²⁶. E é por meio das sobras e restos da produção industrial, seus lixos e subprodutos, que essa inserção se torna efetiva.

Reconhecer a existência desses detritos gera tanto uma consciência antropológica dos hábitos e costumes, incluindo as relações sociais do homem moderno, como uma consciência ecológica da presença desse desperdício

²⁵ Lygia Clark. Carta a Mondrian. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. *Escritos de Artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p.47.

²⁶ Pierre Restany. Quarenta graus acima de dadá. In: *Os novos realistas*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

como dado degenerativo do *habitat* humano e do meio natural. A antecedência dessa prática artística com a futura preocupação de preservação ambiental é um fator relevante.

O historiador da arte Flávio Motta reconhece esse procedimento nas práticas de reaproveitamento popular de objetos descartados:

Um produto aparece como ponto de chegada de uma linha de produção – é lâmpada elétrica que Van de Velde julgou uma das mais belas formas. O mesmo produto usado e ‘queimado’, mas conservando a mesma forma, será visto na periferia da cidade, no lixo, como matéria-prima. A forma da lâmpada servirá de depósito de querosene (energia) para iluminar um novo produto artesanal – a lamparina, o fífo, o candieiro ou o também chamado periquito. Aquilo que num processo é ponto terminal – a lâmpada, em outro, é ponto de partida, é matéria-prima com toda a sofisticação que ela traz acrisolada como produto cultural.”²⁷

Esse tipo de procedimento artístico, presente tanto na pintura como na escultura, que se apropria de objetos e matérias descartadas do cotidiano, será denominado pela crítica de arte Aracy Amaral, em 1963, pelo termo “arte pobre”, em contraste com uma arte matérica “nobre”, que usava matérias “belas”, “requintadas”, “refinadas”. Citando o artista italiano Alberto Burri, pensa na incorporação de elementos adquiridos “nas latas do lixo, nos depósitos de ferro velho, nas sobras das oficinas mecânicas, nos terrenos baldios”. E acrescenta:

Nada mais vibrante que essa arte para expressar o estado de espírito da nossa época. [...] Quadro-escultura, quadro-objeto, antipintura, polimaterismo, novo-realismo, neodadaísmo, inúmeros são os nomes com que os críticos avidamente se apressam em rotular um movimen-



Alberto Burri, *Sacco IV*, 1954.

²⁷ Flávio Motta. A arte e a vida urbana no Brasil. In: *Textos Informes*. 2 ed. São Paulo: FAU USP, 1973, p.2-3.



Hélio Oiticica, *B15 - Bólide Vidro 4* (terra), 1964.

*to que se multiplica e aparece em todos os meios artísticos ocidentais, espelhando a angústia do mundo de hoje, refletida no artista, nesta sua atitude, que poderíamos chamar de 'romantismo atômico'. [...] Que dizer desses artistas, além de reconhecer suas motivações e sua viva atualidade? Conseguem realizar obras de valor indiscutível e, se perguntados sobre a causa da utilização desses materiais, [...], não poderiam eles argumentar que é esse o material com que convivem mais, que inundam o mundo em que vivem?*²⁸

É, pois, justamente essa idéia de “convivência” com os objetos do cotidiano, ao mesmo tempo da objetivação da arte, que permite um sistema de troca de posições, entre a coisa “criada” e aquela “apropriada”. A forma plástica isolada transporta-se para os ambientes urbanos, requalificando-os, e os subprodutos da indústria habitam as pinturas e esculturas, provocando a quebra dos limites das categorias artísticas, com a efetivação do objeto.

A reavaliação da proposta de *ready-made* de Marcel Duchamp, construída no início do século XX, na qual o objeto cotidiano permanece mais “puro”, levaria a uma leitura radical de uma “operação lingüística”, na qual o contexto gera o valor artístico, independente de sua forma e conteúdo.

Entretanto, a questão “semântica” do objeto permanece. Incorporada como dado intrínseco, ou exteriorizada por sua multiplicação, tipificação, seriação.

Nesse aspecto, a solução da produção neodadaísta americana, que trabalha transformando e incorporando os signos dos objetos cotidianos, diferencia-se da atitude dos artistas franceses do Novo Realismo, que tratam de ressaltar a presença dos objetos escolhidos, acumulando-os (Arman), empacotando-os (Christo), preservando sua caótica configuração (Spoerri).

Esse aspecto leva o crítico Pierre Restany a pensar que estes artistas atuam na forma de uma antropologia dos modos cotidianos, sejam eles sociais ou urbanos, ou seja, ao reaproveitar os dejetos da vida contemporânea,

²⁸ Aracy Amaral. Materismo, arte pobre: por que a arte “repugnante”? In: *Arte e Meio Artístico: entre a feijoada e o x-burger*. São Paulo: Nobel, 1982, p. 116-119.

os novos realistas explicitam o comportamento urbano imerso no mundo industrial do consumo e dos objetos.

Inversamente, a teoria do “não-objeto” de Ferreira Gullar, escrita em 1960, amparada na “fenomenologia da percepção” do filósofo francês Merleau-Ponty, trata de propor novas relações com a coisa artística, que deve abandonar nomes e datas em favor de uma percepção menos dirigida por códigos estabelecidos e, dessa forma, ampliar a importância dos vários sentidos para a compreensão do fato. Nesse caso, o objeto artístico tenderia a abandonar o cotidiano e voltar-se para o fenômeno puro, não contaminado pelo meio cultural.

Contudo, o desenvolvimento do Neoconcretismo em direção ao programa ambiental de Hélio Oiticica envolve uma complexidade de atitudes que acabam por sintetizar vários dos procedimentos acima descritos, mesmo que pareçam caminhar em oposição.

Os *Bólides*, que efetivam em uma primeira instância a possibilidade de uma arte ambiental, encontram-se em um grau intermediário, pois envolvem tanto a apropriação do objeto cotidiano que penetra o mundo da arte, como a forma e a cor puras que transbordam na vida. Mas avançam à medida que necessitam de uma intervenção direta do espectador, que deve manipulá-los, e, portanto, participar ativamente do processo artístico proposto. Dessa forma conclui-se o ciclo por gerar uma vivência ambiental simultaneamente cotidiana e artística.

Também é possível notar nos objetos artísticos que incorporam o cotidiano uma forte presença de agressividade que se expande para atitudes provocativas e igualmente agressivas, como nos alerta Aracy Amaral:

Não há mais limites, as limitações da tela já não funcionam, não é mais possível conter nada, nem um gesto, nem uma pincelada, nem uma reação em cadeia, nem o desespero de uma geração que sente ter tudo nas mãos, como um poder insólito, e nada poder fazer



Hélio Oiticica, B17 - Bólido Vidro 5
(Homenagem a Mondrian), 1965.

com isso sob um perigo iminente. Há liberdade para tudo, as instituições decaem, tudo é possível, até o fim do mundo. [...] Revela uma agressividade violenta, ou uma atitude defensiva traduzida em arte, como os delinquentes jovens que expressam sua revolta e insegurança com provocações a uma sociedade que se desmorona. [...] Conseguem exprimir, com material pouco agradável e ainda menos repousante, é verdade, a posição de uma geração. [...] Reflexo da sociedade, o artista mostra a vida nervosa e traumatizante de seu século. A utilização de resíduos como matéria-prima não deixa de constituir uma amarga constatação da força potencial dos inventos da tecnologia.²⁹

Se essa violência mencionada por Aracy Amaral naquele momento era basicamente uma sensação, presente tanto pela natureza dos objetos cotidianos incorporados como pela atitude de sua inserção (rasgos, cortes, gestos anárquicos), não demoraria para que tais atitudes, aproximando-se ainda mais da vida e do ambiente, ampliassem o dado agressivo como provocação direta e iminente ao espectador / participante da obra (como será o caso da queima das galinhas vivas em *Tiradentes*, de Cildo Meireles).

A Arte Povera como um possível diálogo

Se a questão ambiental traz, por um lado, a presença dos restos, subprodutos e lixos da sociedade industrial, que estão presentes tanto em determinado tipo de “pintura matérica”, quanto na vertente denominada por Restany de *Nouveau Realisme*, por outro lado, pode-se dizer que esses condicionantes também são responsáveis por pelo menos um dos caminhos que deságua na proposta de uma *arte povera* (arte pobre) do crítico italiano Germano Celant, o que leva a uma identificação, ao menos parcial, com suas propostas.

²⁹ Aracy Amaral, op. Cit., p.

Celso Favaretto, ao comentar o programa ambiental de Hélio Oiticica, tenta situá-lo em uma interface dessas novas tendências internacionais. Tomando a definição de Frank Popper, considera:

O ambiental aparece no arco das tendências objetuais que oscilam entre o pólo da 'arte povera' e o da 'arte conceitual'; entre propostas neodadaístas e neoconstrutivistas. Frequentemente (como em Oiticica) os ambientes incluem elementos dos dois pólos. Na medida em que o essencial dos ambientes não é a estetização de objetos e espaços, mas a confrontação de participantes com situações, o interesse concentra-se nos comportamentos: ampliação de consciência, liberação da fantasia, renovação da sensibilidade.³⁰

A referência da *arte povera*, que é divulgada principalmente pelas exposições organizadas por Germano Celant na Itália a partir de 1967, denota-se como fundamental para ajudar a entender os desdobramentos da arte ambiental no Brasil no final da década de 1960.

Embora tenha vários aspectos em comum com a produção brasileira, a manifestação italiana encontrou uma recepção às vezes desfavorável, e negativa, por artistas e críticos locais. Hélio Oiticica, bastante crítico, na ânsia de diferenciar e individualizar sua proposta ambiental, comenta o seguinte:

A tal arte povera italiana é feita com os meios mais avançados: é a sublimação da pobreza, mas de modo anedótico, visual, propositadamente pobre, mas na verdade bem rica: é a assimilação dos restos de uma civilização opressiva e sua transformação em consumo, a capitalização da idéia de pobreza. Para nós, não parece que a economia de elementos está diretamente ligada à idéia de estrutura, à formação desde o início, à não-técnica como disciplina, à liberdade de criação como supra-economia, onde o elemento rudimentar já libera estruturas abertas.³¹

³⁰ Celso Favaretto, op. cit., p. 125.

³¹ Hélio Oiticica. Carta a Lygia Clark (15-10-1968), apud Celso Favaretto, op. cit., p.183.

Oiticica 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 Oiticica. 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.

Além de Oiticica, um outro artista identificado, em sua produção do final dos anos 1960, com a *arte povera*, foi Carlos Vergara, que na exposição realizada na Pétite Galerie em 1969 apresenta um empilhamento de caixas de papelão muito semelhante à pilha de tubos de cimento amianto ou de pratos de papelão de Alighiero Boetti.

No texto de apresentação da exposição de Vergara, Hélio Oiticica novamente toma partido para diferenciar a produção brasileira:



Carlos Vergara, Sem título, 1969.



Alighiero Boetti, *Catasta*, 1969.

A opção papelão, mão-de-obra barata, limpeza, rápida de execução, e outras instâncias nessas criações, são o todo-opção, definidas por um comportamento consciente e importante: qualquer relação que se faça a posteriori, disso com produtos internacionais, tais como arte povera, p. ex., é falsa e sofismática: essas opções são o oposto de qualquer conceito de pobre; são manifestações de uma forma consciente de valor, jamais exclusões: arte povera, criada na Itália, nada mais é do que a decadência nada povera mas bem rica, de uma arte de consumo fácil: cansada do bem acabado (cultivando-o paradoxalmente), da influência do desenho industrial, do status elevado, procura-se comercializar o pobre, com requintes bem belas-artes – western italiano: digo e repito, que tem isso a ver com opções tais como as de Vergara?, onde os conceitos de bom acabamento, material pobre, e outras milongas mais, se apresentam destituídos de valor, acadêmicos, coisas nas quais todo o pensamento consciente se borra, se aliena: o importante é que essas opções de Vergara jamais se alienem: têm endereço certo: a construção viva dessa face-Brasil: por isso mesmo, exportável: não se trata de exportar símiles disso ou daquilo ao contexto internacional, mas de exportar essa face que se faz de um todo-opção, de formas conscientes de comportamento, de valor. Nem a arte nem a cultura importam aqui: muito mais: o comportamento com uma forma viva das opções criativas – viva, atuante, vigilante: uma consciência.³²

Mas nem todos os artistas absorvem de maneira tão defensiva a *arte povera* italiana. Rubens Gerchman, por exemplo, acredita que algo possa ser assimilado às propostas da arte brasileira. O artista comenta:

Apesar dessas incursões tecnológicas na arte, propostas como solução definitiva, o mais importante dos movimentos surgidos no ano pas-

³² Hélio Oiticica. Carlos Augusto Vergara. In: PECCININI, Daisy. *Objeto na arte: Brasil anos 60*. São Paulo: FAAP, 1978, p.229.

sado é essencialmente antitecnológico: a arte povera. 'Arte pobre' é um nome excelente, e seria em última instância uma proposição já de longa data muito brasileira.”³³

Essa visão positiva da *povera*, como uma proposta para a arte brasileira, pode ser vista também em textos de Frederico Morais, especialmente *O corpo é o motor da obra*, de 1970.

Seu texto serve de manifesto a um tipo de proposta artística que, centrada na instauração de situações, dialoga com as manifestações internacionais conhecidas como a “desmaterialização” da arte, segundo o termo cunhado por Lucy Lippard em 1967. Mas, mesmo dentro de tais tendências, o texto de Morais coloca ainda uma possível tomada de posição, pelos artistas brasileiros, contra uma vertente predominantemente tecnológica, voltada aos novos materiais e meios de comunicação, e aliada a um despojamento, que se ampara no corpo, nas matérias orgânicas e efêmeras, nos “detritos da sociedade consumista” e na articulação da obra como idéia. Nomeia, explicitamente, a *arte povera* como uma referência, traduzindo o termo, diversas vezes, como “arte pobre”, e citando Lygia Clark e Hélio Oiticica como dois pioneiros internacionais, além de incluir no seu âmbito outros artistas como Lygia Pape, Antonio Manuel, Cildo Meireles, Barrio e Vergara³⁴.

Essa relação da vanguarda brasileira com a italiana acaba, para alguns autores mais recentes, estende-se a outras propostas de países da América Latina. Lucilla Saccá, por exemplo, compartilha essa idéia:

Uma pesquisa artística que apresenta muitos pontos de contato, até hoje ainda bem questionados, une estes provocadores do nosso século e sugere uma reflexão e uma análise mais atenta das vanguardas mais recentes desenvolvidas na Itália e no Brasil; materiais pobres e arte não-icônica na maioria das vezes, onde o culto da imagem é substituído pela ação de pessoas físicas, e que nos países de cultura latina

³³ Rubens Gerchman. Uma arte brasileiro/latino-americana. In: GULLAR, Ferreira. *Arte Brasileira Hoje*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973, p.164-5.

³⁴ Frederico Morais. Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da obra. *Revista de Cultura Vozes*, Petrópolis, Ano 64, Vol. LXIV, n.1, p.45-59, jan./ fev. 1970.

*se caracteriza pela busca de uma energia viva, freqüentemente orgânica; uma espécie de fluxo vital, entendido no seu ser e no seu devir, que põe em ação os pedaços de carne de Barrio, a salada de Anselmo observada em seu processo de desidratação, os troncos de árvore marcados por Penone, os tubérculos deformados do argentino Grippo, e as chamas palpitantes de Kounellis; materiais humildes tirados da vida de todos os dias, como convém às vanguardas dos anos 60, mas que insiste, diferentemente da produção minimalista, numa busca de uma energia orgânica, assim entendida no seu acontecer e liberta de qualquer definição formal.*³⁵

Porém, identifica a singularidade da produção brasileira, particularizando-a:

*No Brasil, a pesquisa assume uma clara autonomia; a problemática artística se faz mais violenta, às vezes mais crua, seja pela contingência da situação histórica que viu o país oprimido pela ditadura militar, seja devido a uma maior liberdade que solta o freio inibidor, no que diz respeito à bagagem cultural européia tradicional.*³⁶

Carlos Basualdo também percebe a questão do precário como uma possível identificação de postura dentro do procedimento da época:

*O resto, o recanto, a fotografia, elementos que passarão a ser as coordenadas de uma poética do precário e do pobre como alternativa crítica do terceiro Mundo.*³⁷

De todo o grupo de artistas que atuou no final da década de 1960, o que mais foi identificado à *arte povera* foi Artur Barrio, principalmente pelo tipo de material que caracterizou suas obras: o lixo. Sobre seu trabalho, mui-

³⁵ Lucilla Saccá. Barrio: ecos de revolta. In: *Artur Barrio A Metáfora dos Fluxos 2000 / 1968*. São Paulo: Paço das Artes; Rio de Janeiro: MAM RJ; Salvador: MAM Bahia, 2000, p. 109-110.

³⁶ Lucilla Saccá, op.cit, p. 110.

³⁷ Carlos Basualdo. Contra a eloquência: notas sobre Barrio 1969-1980. In: CANONGIA, Ligia (Org.) *Artur Barrio*. Rio de Janeiro: Modo, 2002, p.237.

tos críticos destacaram semelhanças e diferenças de sua produção frente à manifestação européia.

A recusa de uma postura estética é enfatizada por Lucilla Saccà:

A escolha de materiais pobres, mais freqüentemente orgânicos, o que Barrio em muitas ocasiões colocou como uma escolha ideológica precisa, remete à experimentação desenvolvida por artistas italianos e argentinos sobre a matéria e seu devir, mas nele a provocação é mais extremada, sublinhada por uma recusa seca e irônica, quase amarga, de qualquer preocupação estética.³⁸

Relativizando a proximidade da poética de Barrio com os italianos, a postura de Adolfo Montejo Navas é um pouco diversa:

De qualquer forma, pela extrema materialidade da obra em Barrio, assim como pela sua escolha e procedência, é especialmente interessante situá-lo dentro de uma referência de época, a arte povera, que compartilha uma pesquisa próxima sobre o devir da matéria, ainda que a escuta dos materiais em Barrio seja muito diferente daquela que realizam os poveri italianos: ela passa por uma escuta mais energética e uma maior comunhão matéria, além de possuir uma enfática transmutação orgânica. A arte povera trabalha uma certa precisão formalista, ainda é limpa, clean, em relação aos trabalhos infra-povera de Barrio, que não fecham sua forma definitiva nem cristalizam sua essência, porque essa é mais caótica e mais escorregadia. De alguma maneira, a corrupção da vida entra mais na obra, está aqui mais presente.³⁹

³⁸ Lucilla Sacca. Op. Cit, p.111.

³⁹ Adolfo Montejo Navas. A constelação Artur Barrio (Inscrições). In: CANONGIA, Lígia (org.). Op. cit. p.208-9.

O próprio Barrio, entretanto, faz questão de colocar-se à margem de qualquer identificação à produção italiana:

O uso dos materiais precários / momentâneos, em meu trabalho, NÃO é moda, NÃO pode ser enquadrado em uma época, NÃO tem nada em comum com Arte Pobre, que é escola, corrente esteticista.⁴⁰

Sua visão coincide, como é perceptível, com o discurso de Hélio Oiticica, que evita qualquer filiação a movimentos internacionais ou da arte vista como categorias e escolas artísticas.

Todavia, para poder-se entender melhor as possibilidades de diálogo entre a arte brasileira de fins dos anos 1960 e a tendência italiana, deve-se atentar para as propostas originais da *arte povera*, construídas nos textos de catálogos por Germano Celant. Quando o crítico apresenta pela primeira vez sua proposta, em setembro de 1967, diz o seguinte:

O que aconteceu é que o lugar comum penetrou na esfera da arte. O insignificante começou a existir – de fato ele se impôs. Presença física e comportamento se transformaram em arte. [...] Cinema, teatro e as artes visuais afirmam sua autoridade como um anti-pretexito, eles aspiram a registrar a realidade e o presente de modo unívoco. Eles pretendem quebrar cada escola conceitual com sua pura presença. [...] Situações elementares humanas se tornam signos. [...] O corpo é elevado ao status de um altar ritualístico, como nos trabalhos do Living Theatre. [...] Assim, nas artes visuais, as realidades visuais e plásticas são vistas como acontecem ou são. [...] Os fatos concretos e a presença física de um objeto, ou o comportamento de um sujeito, é enfatizado. [...] O insignificante visual, a linguagem de elementos não simbólicos, assim assaltam o espectador, sendo ele especialista ou não, acordando para o horror da realidade cultural. [...] Presenças comportamentais e físicas (ou matéricas) são. [...] A presença física se dissimula e faz saber sua importância apenas pela sua existência. [...] A naturalidade diária, desmascarada, é violada em seu tabu de trivialidade. Despida e des-

⁴⁰ Artur Barrio. Em relação aos aspectos: rótulos/escolas e possibilidades. In: *Artur Barrio: a metáfora dos fluxos 2000 / 1968*. São Paulo: Paço das Artes; Rio de Janeiro: MAM RJ; Salvador: MAM Bahia, 2000, p. 84.



Alighiero Boetti, *Colonne*, 1968

*nudada, também, é examinada profundamente como um paradigma lingüístico. [...] O modo de ser é deixado ao uso, ao material.*⁴¹

Pode-se ver como Celant anuncia sua proposta priorizando o dado fenomenológico do mundo, e assim opondo-se a uma concepção conceitual. Desprezando o dado cultural preconcebido, pretende abrir à percepção a realidade como um fato inequívoco e concreto. Nesses termos, caberia uma aproximação à proposta minimalista, que também parte de pressupostos fenomenológicos. Entretanto, tal afinidade é constantemente negada pelo crítico, frente ao caráter “tecnológico” e formalista da vertente norte-americana.

Esse, aliás, é um ponto em comum com a proposta de Frederico Morais, mas, nesse caso, o afastamento é justificado também por um dado econômico: a dificuldade do artista brasileiro ter acesso aos recursos tecnológicos de ponta. Assim, invertendo a situação, propõe o uso de materiais precários, mais como fator ideológico que por suas características físicas instáveis.

Não se pode esquecer também que a fenomenologia está na base do “não-objeto” de Gullar, cujo comportamento responderia plenamente aos anseios de Celant.

Em relação ao trabalho serial de Alighiero Boetti, que se assemelha à obra citada de Carlos Vergara, pode-se ver o que o crítico italiano diz:

*Os gestos de Boetti não são mais um acúmulo, um amontoado, uma construção, ou uma pilha de signos, mas signos de acumulação, de amontoamento, de construção e empilhamento. Aparecem como uma apreensão imediata de cada gesto arquetípico e de toda ‘invenção’ comportamental. As ‘figuras’ são os montes de acumulações, a construção como construção, o corte como corte, a pilha como pilha, equações matemáticas de real = real, ação = ação. Uma linguagem de signos unívoca expressa ‘todos os possíveis processos formativos e organizacionais’, liberados de toda contingência histórica e mundial.*⁴²

⁴¹ Germano Celant. *Arte Povera – Im spazio* (1967). In: CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn (Org). *Arte Povera*. London: Phaidon, 1999, p.220-1.

⁴² Idem, *ibidem*.

Ora, já que se pode diferenciar a questão italiana, talvez o mais importante é que, para os brasileiros, o dado cultural é um fato fundamental, que não deve ser excluído ou purificado, como na proposta inicial de Celant. O papelão de Vergara possui certamente uma relação mais próxima com os barracos de favela do que com um procedimento construtivo puro. Assim como a *Tropicália* de Oiticica é incompreensível alheia ao contexto do imaginário construído sobre o Brasil.

Deve-se atentar, entretanto, para o fato de que, entre os artistas italianos, esse também será um dado importante, independente das primeiras idéias do crítico. Talvez essa primeira tomada de posição tenha sido estratégica para o contexto europeu, todavia sem ressonância na produção posterior dos seus artistas, que continuamente ampliaram seu caráter significativo.

Pode-se encontrar outros pontos em comum entre a proposta da *arte povera* e a arte ambiental, como se percebe na conclusão desse texto de Celant:

*Estar no espaço coincide com o fato do espaço. Sua arte 'pobre' refigura nossa falsa consciência da realidade, em particular facilitando o retorno do 'homem real', que vive e trabalha em um espaço comum como aquele de uma sala. E então chegamos ao chão, ao cubo, à borda, tautologias habituais para nosso estar com e dentro do espaço, 'repetições' plásticas do real e eventos óbvios. [...] O espaço se torna de uma vez o palco e o auditório. Toda atenção é direcionada para o ritmo acústico e óptico. A imagem e o elemento sonoro trabalham paralelos à formulação do espaço. O controle passa para o todo espacial. [...] A corporeidade do material e do gesto, que sempre são reais e palpáveis para outros, são trazidos à relação com nossos próprios corpos. E com isso atingimos o real território da Arte Povera.*⁴³

Não seria exatamente essa a proposta de Oiticica, por exemplo, em *Tropicália*? O artista brasileiro desnaturaliza os dados culturais “tropicais”,

⁴³ Idem, *ibidem*.

como a arara, a vegetação e o próprio samba, e transforma essas referências em dados reais palpáveis, a serem obtidos pela experiência concreta e experimental dos espectadores e do próprio artista.

Desse modo, o dado visual é retirado de seu pedestal. O retiniano é substituído, não pela pura manipulação sígnica referenciada nos *ready-mades* de Duchamp, mas pelo dado fenomenológico da percepção e dos sentidos, de certo modo tentando resgatar tal sensorialidade parcialmente perdida ou desconsiderada na cidade contemporânea, seja européia ou brasileira.

Nesse ponto, retorna-se à idéia de Argan de uma arte urbana, que propicie ao homem contemporâneo um equilíbrio com a situação de “sublime tecnológico” no qual este permanece continuamente mergulhado.

A criação de situações inusitadas e surpreendentes, geradas pelo confronto com os mesmos materiais e objetos encontrados cotidianamente, mas em contextos diversos, que permitam a vivência e a contradição, será uma questão de base para a experiência ambiental da arte brasileira.

Glauber Rocha e a “estética da fome”

Uma das áreas que contribui de modo efetivo com a discussão sobre uma arte ambiental é o cinema.

No primeiro capítulo relatou-se como Brasília teve um núcleo de cinema bastante desenvolvido no início dos anos 1960, com a presença de Paulo Emílio Salles Gomes, Nelson Pereira dos Santos, e Jean Claude Bernadet, que estavam vinculados à Universidade de Brasília, onde ministravam cursos, e também com a implementação do Festival de Brasília e da organização da Cinemateca.

Nesse contexto, é necessário atentar para os textos e manifestos de Glauber Rocha, que serão exemplares e irão exercer forte influência sobre aquela geração, e de modo especial no grupo da Unidade Experimental, do qual faz parte Cildo Meireles.

Como se trata dos termos “ambiente” e “pobre”, na tentativa de entender seu significado ampliado no contexto da época, deve-se observar a noção de “estética da fome” do cineasta brasileiro. Com o intuito de sintetizar e purificar, ou melhor, tentar essencializar o filme, nas palavras de Rocha há uma tomada de posição contrária a uma visão tecnológica e tecnocrática de uma estética “limpa” do cinema. E uma volta, portanto, a uma condição artesanal.

Em seus escritos do início dos anos 1960, já aparecem essas questões, como uma indagação ao leitor:

Não poderíamos voltar àquela antiga condição de artesão obscuro e procurar, com nossas miseráveis câmeras e os poucos metros de filme de que dispomos, aquela escrita misteriosa e fascinante do verdadeiro cinema que permanece esquecido? [...] Creio, no entanto, que o cinema só será quando o cineasta se reduzir à condição de poeta e, purificado, exercer o seu ofício com a seriedade e o sacrifício.⁴⁴

A purificação da poética do cinema deve ser atingida, portanto, por uma negação dos meios tecnológicos:

No cinema, o autor não pode produzir porque sua criação depende dos meios técnicos – ele necessita de uma máquina que transforme suas idéias em expressão. Esta máquina lhe é negada; o autor, na renúncia mística, despe-se e se lança à conquista dos meios e do filme – ele cria com a fome e com o sangue e raramente não é vencido – mas o que escapa, o que vive desta luta é o que resta de eterno para o cinema.⁴⁵

Vê-se que essa postura coincide com a proposta que Frederico Morais articulava para a vanguarda das artes visuais, alguns anos depois.

Em 1964, a teoria de Glauber Rocha já estava mais amadurecida, e em um congresso internacional de cinema, lançou seu manifesto. Dirigido a uma

⁴⁴ Glauber Rocha. O processo cinema (61). In: *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p.49.

⁴⁵ Glauber Rocha. *Vidas Secas* (64). In: *Op. cit.*, p. 61-2.

platéia internacional, configurou-se como uma defesa de um modo próprio de produção, engajado em uma proposta de vanguarda que viesse a responder aos anseios brasileiros, já contextualizados após o golpe militar no Brasil.

Primeiramente, Glauber Rocha faz uma abordagem sobre o problema do caráter exótico procurado pelos espectadores e críticos internacionais, identificado em uma visão primitivista:

Para o observador europeu, os processos de criação artística do mundo subdesenvolvido só o interessam na medida que satisfazem sua nostalgia do primitivismo; e este primitivismo se apresenta híbrido, disfarçado sob tardias heranças do mundo civilizado, mal compreendidas porque impostas pelo condicionamento colonialista.⁴⁶

Em seguida, posiciona duas possibilidades de atuação que considera equivocadas, e que denomina “esterilidade” (condenando uma estética eminentemente formalista) e “histeria” (contra uma politização populista dos discursos):

Esse condicionamento econômico e político nos levou ao raquitismo filosófico e à impotência, que, às vezes inconsciente, às vezes não, geram no primeiro caso a esterilidade e no segundo a histeria. A esterilidade: aquelas obras encontradas fartamente em nossas artes, onde o autor se castra em exercícios formais que, todavia, não atingem a plena posse de suas formas. O sonho frustrado da universalização: artistas que não despertaram do ideal estético adolescente. [...] A histeria: um capítulo mais complexo. A indignação social provoca discursos flamejantes. O primeiro sintoma é o anarquismo que marca a poesia jovem até hoje (e a pintura). O segundo é uma redução política da arte que faz má política por excesso de sectarismo. O terceiro, e mais eficaz, é

⁴⁶ Glauber Rocha. *Eztetyka da Fome*. In: *Op. cit.*, p.63-7.

a procura de uma sistematização para a arte popular. Mas o engano de tudo isso é que nosso possível equilíbrio não resulta de um corpo orgânico, mas de um titânico e autodevastador esforço no sentido de superar a impotência, e, no resultado desta operação a fórceps, nós nos vemos frustrados, apenas nos limites inferiores do colonizador: e se ele nos compreende, então, não é pela lucidez de nosso diálogo mas pelo humanitarismo que nossa informação lhe inspira. Mais uma vez o paternalismo é o método de compreensão para uma linguagem de lágrimas ou de mudo sofrimento.⁴⁷

E, finalizando, introduz a questão da fome, da pobreza e da miséria como signos a serem elevados ao caráter de problemas não apenas sociais, mas estéticos, e que prenunciam não uma condição social de subdesenvolvimento (e portanto de submissão), mas um trunfo a ser evidenciado, e por meio dele alcançar o *status* de posicionamento político radical e revolucionário, desalienador e subversivo. E, portanto, trata-se de sua contribuição original.

A fome latina, por isto, não é somente um sintoma alarmante: é o nervo de sua própria sociedade. Aí reside a trágica originalidade do cinema novo diante do cinema mundial: nossa originalidade é nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida. [...] Esse miserabilismo do cinema novo opõe-se à tendência do digestivo, [...]: filmes de gente rica, em casas bonitas, andando de automóveis de luxo; filmes alegres, cômicos, rápidos, sem mensagens, de objetivos puramente industriais. [...] O que fez do cinema novo um fenômeno de importância internacional foi justamente seu alto nível de compromisso com a verdade; foi seu próprio miserabilismo, [...]; e, se antes era escrito como denúncia social, hoje passou a ser discutido como problema político.⁴⁸

⁴⁷ Idem.

⁴⁸ Idem.

Como conclusão, a proposta mais radical dessa “estética da fome” é a presença ostensiva, mas não gratuita, da violência (outro ponto comum com as artes visuais):

Assim, somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente: e a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência. [...] Pelo cinema novo: o comportamento exato de um faminto é a violência, e a violência de um faminto não é primitivismo. [...] Do cinema novo: uma estética da violência antes de ser primitiva é revolucionária, eis aí o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado; somente conscientizando sua possibilidade única, a violência, o colonizador pode compreender, pelo horror, a força da cultura que ele explora. [...] O cinema novo é um projeto que se realiza na política da fome, e sofre, por isto mesmo, todas as fraquezas conseqüentes de sua existência.”⁴⁹

Essa contribuição do cinema, em sua teoria tão claramente formulada, e na produção efetivamente tornada fato na década de 1960, forma um parâmetro significativo para o meio cultural da época.

Deve-se lembrar também da estreita ligação ao cinema dos jovens artistas que desenvolveriam propostas ambientais no fim da década: Cildo Meireles, Guilherme Vaz (que faria as trilhas sonoras de filmes de Nelson Pereira dos Santos e Julio Bressane no fim da década), e Antonio Manuel.

A experiência teatral

Um outro parâmetro cultural que não pode ser deixado de lado é o teatro e suas experimentações na década de 1960.

⁴⁹ Idem.

Se, no caso italiano, o próprio termo que nomeia a tendência *arte povera* é derivado do Teatro Pobre de Jerzy Grotowski, no caso brasileiro, há uma proximidade de intenções aos grupos Arena e, especialmente, ao Teatro Oficina de José Celso Martinez Corrêa. Sem esquecer a importância da atuação do *Living Theater* de Nova Iorque, que também é citado por Germano Celant, e que visita o Brasil em 1970.

No caso de Grotowski, sua idéia de um teatro-laboratório, ou teatro experimental, é uma busca da essência da arte teatral. Para ele, isso se concentra na técnica cênica e pessoal do ator e nas investigações do relacionamento entre o ator e a platéia⁵⁰. Trata-se de uma “via negativa”, desvinculada de técnicas e procedimentos, voltada a uma “erradicação de bloqueios”, na qual a construção de “gestos significativos” é baseada não no natural, mas no artifício. No Teatro Pobre a representação é um ato de transgressão, que se constrói sem princípios *a priori*, eliminando tudo o que se mostrar supérfluo: maquiagem, figurino, cenário, palco, iluminação, sonoplastia, até mesmo o texto. Enfim, constrói-se no sentido de seu total despojamento, e opõe-se a sua espetacularização.

O grupo de teatro *Living Theatre* foi formado em 1947, na cidade de Nova Iorque, pela atriz Judith Malina e pelo poeta e pintor Julian Beck. Em 1963, após ter seu espaço cênico fechado, o grupo realizou uma turnê contínua pela Europa, retornando aos Estados Unidos apenas em 1968 para uma apresentação da polêmica peça *Paradise Now*, baseada na improvisação e na interação com a platéia, e que finalizava com um convite ao ambiente: “o teatro está na rua!”. O grupo então se divide e um de seus segmentos vem ao Brasil em 1970, a convite do Teatro Oficina, permanecendo em São Paulo por algum tempo, até que um episódio da prisão de seus membros abreviasse seu retorno a Nova Iorque.

A prática do grupo rompia com a divisão ator/espectador, e o apelo sensorial das suas apresentações pretendia desnaturalizar tabus, preconceitos e práticas sociais codificadas e estereotipadas.

⁵⁰ Jerzy Grotowski. Em busca de um Teatro Pobre. In: *Em busca de um Teatro Pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971, p.2.

Já o Teatro Oficina ocuparia um papel extremamente significativo no Brasil, e a montagem de *O Rei da Vela*, em 1967, é um complemento natural de *Terra em Transe* de Glauber Rocha, da *Tropicália* de Hélio Oiticica, e do tropicalismo na música popular. Para Martinez Corrêa, “o teatro tem hoje a necessidade de desmistificar, colocar esse público no seu estado original, cara a cara com a miséria [...], em termos de nudez absoluta, sem defesas, incitá-lo à iniciativa, à criação de um caminho novo, inédito, [...], somente a violência e principalmente a violência da arte.”⁵¹

Assim como a iniciativa do cinema, e das artes visuais, o teatro também pretende despir-se de seus condicionantes supérfluos, exuberantes, tecnológicos, e retornar a uma essência de seus valores fundamentais, com recursos escassos, enxutos, pobres. Acima de tudo, isso implica sintetizar sua estética na relação ator – público, da mesma forma que a arte irá centrar suas propostas na relação obra – público.

A vivência, a experiência, dentro de uma situação não idílica, mas cotidiana, resume, às vezes adicionada da transgressão e da violência exposta, todas essas manifestações como relacionadas ao problema ambiental.

A escolha da encenação de *O Rei da Vela* pelo grupo Oficina é significativa. A peça, escrita em 1933 por Oswald de Andrade, expõe um Brasil corrupto, tragicômico, operístico. O autor do Manifesto Antropófago, que, naquele momento, ensaiava sua entrada no Partido Comunista, manteve vivo o discurso antropofágico até sua morte, atualizando-o, ou melhor, defendendo sua atualidade frente aos vários discursos filosóficos e sociais que informavam a construção da contemporaneidade: a fenomenologia, o existencialismo, o marxismo.

A antropofagia de Oswald de Andrade encontra a proposta ambiental de Oiticica. E a “estética da fome” de Glauber Rocha transubstancia-se na necessidade da “devoração” e na deglutição das estéticas exógenas ecleticamente misturadas à rudeza sertaneja pela música popular tropicalista.

⁵¹ José Celso Martinez Correa. O poder de subversão da forma. In: *Primeiro Ato: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958 – 1974)*. São Paulo: Editora 34, 1998, p.96-98.

Esse teatro “pobre”, despojado, vivencial pode ser visto também, metaforicamente, como a “cidade do homem nu” de Flávio de Carvalho, um outro caminho antropofágico no qual o dado fenomenológico se coloca como essência do espaço habitado e fundamental para a construção do ambiente.

Devemos ainda citar a questão cenográfica do teatro brasileiro experimental. A abolição do palco italiano e a introdução do teatro de arena geraram uma nova necessidade de espaços. A multidimensionalidade levou à criação das propostas originais de Flávio Império para o grupo Arena, “aproveitando sobras e o que se joga no lixo”, e à intervenção cênica de Lina Bo Bardi pra o Oficina⁵².

Tropicália e arte ambiental

Retornando à mostra Nova Objetividade Brasileira, é nessa exposição que será exibida, ao lado dos *Parangolés*, o ambiente *Tropicália*, de Hélio Oiticica.

Organizada por um grupo de críticos e artistas, incluindo Frederico Moraes (que se desliga da comissão antes de sua abertura) e o próprio Oiticica, a exposição é precedida por um manifesto (*Declaração dos princípios básicos da vanguarda* – jan. 1967), e acompanhada, no catálogo, pelo *Esquema geral da Nova Objetividade*, ambos assinados pelo artista, no qual este coloca uma série de proposições para a arte brasileira, entre elas a idéia da participação ativa do espectador. Os seis pontos que coloca nada mais são do que uma síntese da sua proposta de uma arte ambiental (contudo sem impor tal rótulo).

Se o conjunto de obras aponta, principalmente, para um ponto de chegada das tendências neo-figurativas e *pop*, que privilegiavam a “problemática das relações da arte com a realidade” de artistas cariocas e paulistas, como percebe Daisy Peccinini⁵³, entretanto, algumas participações já apontam mais explicitamente ao caminho ambiental, menos objetual e mais propositivo, como seria o caso de Hélio Oiticica, Lygia Pape e Lygia Clark.

⁵² Ana Maria de Moraes Belluzzo. Indagações sobre a subjetividade contemporânea. In: COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, XXV, 2005, Tiradentes. *Anais...* Belo Horizonte: C/Arte, 2006. p.45.

⁵³ PECCININI, Daisy. *Figurações Brasil Anos 60*. São Paulo: Edusp; Itaú Cultural, 1999, p.140.



Hélio Oiticica, *Tropicália*, 1967
(reconstrução, 2006).

Oiticica apresenta o ambiente *Tropicália* (que já havia sido mostrado no mesmo museu no verão de 1966) no qual agrega a proposta de construir um labirinto, como no penetrável *Projeto Cães de Caça*, de 1961, a uma conjugação de objetos extra-artísticos, como elementos orgânicos e minerais, água, plantas, animais vivos, e um aparelho de televisão ligado. O conceito de *programa ambiental*⁵⁴ parece encontrar na obra um caminho se-

guro, ao lado dos *Parangolés* (presentes na mostra por uma *performance* na inauguração com Oiticica e os assistas da Mangueira) e dos *Bóldes*.

Para Guy Brett, “o nível secreto de ‘Tropicália’ é o processo de penetrá-la, uma teia de imagens sensoriais que produz um confronto intensamente íntimo, especialmente e talvez com a mais profunda imagem de todas na completa escuridão, o global aparelho de tv ligado. O típico vira verdadeiro nesse espaço mítico. [...] Ele [o espectador] é bombardeado com imagens, não apenas visuais, mas imagens que ele descobre com todos os seus sentidos.”⁵⁵

Ainda sobre essa proposta, Celso Favaretto faz o seguinte comentário:

Em Tropicália – [...] – monta-se uma cena que mistura o ‘tropical’ (primitivo, mágico, popular) com o tecnológico (mensagens e imagens), proporcionando experiências visuais, táteis, sonoras; brincadeiras e caminhadas. Penetrando no ambiente, o participante envolve-se com materiais e referências culturais disparatados; devorando imagens, entra numa atividade que provoca a reflexão, pois não se apresenta aí qualquer síntese possível dessa mistura de elementos contraditórios. É um ambiente-acontecimento que opera transformações de comportamentos: desconstrói as experiências e referências, impedindo a fixação de uma ‘realidade brasileira’ constituída. Processo conjuntivo e ambivalente, Tropicália joga com significações óbvias e ocultas, propondo que a atividade do protagonista seja provocar

⁵⁴ Publicado logo depois da exposição: Hélio Oiticica. Parangolé: da anti-arte às apropriações ambientais de Oiticica. *Revista GAM*, Rio de Janeiro, n. 6, maio 1967.

⁵⁵ Guy Brett. In: OITICICA, Hélio. *O q faço é música*. São Paulo: Galeria de Arte São Paulo, 1986.

a explosão do óbvio: demitizar imagens, linguagens, significados e comportamentos.⁵⁶

Lygia Clark apresenta um conjunto de propostas vivenciais: *Roupa Corpo Roupa*, *Livro de Sentir*, *O Eu e o Tu*, *Invitation au Voyage*, *Alfabeto do Corpo*, *Descarregue*, *O Momento e Natureza*. Trata-se de roupas e pequenos objetos compostos por materiais industriais (sacos plásticos, tubos flexíveis, elásticos, zíperes) e orgânicos (água, seixos e pedras), que apenas mostram seu significado ao ser manipulados ou vestidos por um ou mais espectadores.

Lygia Pape também tem um papel importante na mostra, ao apresentar *Caixa de Baratas* e *Caixa de Formigas*. Se na primeira os insetos estão mortos e colados ao fundo espelhado de uma caixa de acrílico, no qual o espectador pode mirar-se, na segunda eles estão vivos, devorando um pedaço de carne, no centro de um espiral, no qual está escrita a frase “a gula ou a luxúria”. Segundo a artista, enquanto uma representava a “arte morta dos museus, ou seja, as coleções mumificadas, a outra era exatamente o comportamento imprevisível das coisas vivas”⁵⁷.

Ficava claro que os artistas anteriormente ligados ao Neoconcretismo estavam buscando outras alternativas, a partir do vivencial, da relação com o espectador, da exposição ao desagradável, ao agressivo e ao mundo cotidiano, enfim, ao ambiental.

Tropicália foi um fato tão intenso, que logo a agregação de músicos, cineastas, grupos teatrais, adotou o termo como uma bandeira, uma definição. Surge portanto o Tropicalismo. Entretanto, o caráter festivo e o ecletismo “cafona”, que ficaram marcados como os emblemas do movimento, terminaram por afastar a discussão de seu centro principal. Araras, coqueiros, e outros elementos “nacionais” não estavam ali como exemplares, mas como dados críticos a serem “desnaturalizados”.

Por esse motivo, quando Cildo Meireles e outros jovens artistas per-



Lygia Clark.
O Eu e o Tu, 1967.
Água e Conchas, 1966.

⁵⁶ Celso Favaretto. Oitica e a música tropicalista. In: *XXIV Bienal, Arte Contemporânea Brasileira: Um e/entre Outro/s*, São Paulo, Fundação Bienal, 1998, p. 150.

⁵⁷ Lygia Pape. *Caixa das Baratas, Formigas*, Brasil. *Lygia Pape*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983, p.45. (Coleção Arte Brasileira Contemporânea)

ceberam esse desvio, evitaram alinhar-se ao tropicalismo, e iriam buscar na essência do problema suas propostas.

É nesse sentido que, quando Mário Pedrosa e Mário Schenberg se referem a essa nova geração como “artistas ambientais”, estão trazendo à tona os princípios fundamentais da proposta de Oiticica. E embora “ambiente” possa remeter a um lugar que envolva o espectador, em grande escala, uma obra ou experiência “ambiental” significa algo muito mais complexo, ou seja, a inserção do espectador em uma relação com o urbano, seja pelo objeto, pelo contexto, pela imagem, ou pela comunicação informativa.

Preocupados com as relações de percepção física, ou com a inserção no meio sociopolítico, os artistas emergentes constituiriam sua “guerrilha” (nas palavras de Frederico Morais) por meio de suas proposições ambientais, constituindo o que Pedrosa denominaria de “exercícios experimentais de liberdade”.

⁵⁷ Lygia Pape. Caixa das Baratas, Formigas, Brasil. *Lygia Pape*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983, p.45. (Coleção Arte Brasileira Contemporânea)



CAPÍTULO 3

UMA UNIDADE EXPERIMENTAL
1967 - 1970

NO ANO DE 1967, além da exposição Nova Objetividade Brasileira, no MAM-RJ, Cildo Meireles iria a São Paulo para visitar a IX Bienal.

Em sua visita, Meireles cita especialmente a representação americana, que trouxe o grupo Pop (Warhol, Lichtenstein, Oldenburg, Johns, Rauschenberg) e Edward Hopper¹. A Itália apresentou o artista Valerio Adami, e a Inglaterra Patrick Caulfield, Allen Jones e David Hockney. Obras cinéticas de Abraham Palatinik, Julio Le Parc e Jean Tinguely também causaram impacto, assim como a intervenção no espaço do argentino David Lamelas.

O artista paulistano Wesley Duke Lee também participou com uma obra cinética, na forma de um ambiente. Mário Schenberg, ao comentá-la, escreveu que tratava-se de

... um aparelho relacionado com arte ambiental, utilizando um helicóptero e painéis pintados. As pesquisas de Wesley sobre arte ambiental diferem essencialmente das de Oiticica. Wesley partiu da pintura figurativa e chegou à arte ambiental por um processo de enriquecimento com elementos não pictóricos de vários tipos, utilizando também o som. Oiticica partiu de construções espaciais com



Wesley Duke Lee. *O helicóptero*, 1967-69.

¹ Cildo Meireles. Lugares de Fruição: entrevista a Nuria Enguita (excertos). In: MEIRELES, C. *Cildo Meireles*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999, p.138.



Valerio Adami. *Salotto svedese moderno con tavolo quadrifoglio*, 1966.



Valerio Adami. *Auto suggestione*, 1965.



Cildo Meireles, *Sem título*, 1967.



Cildo Meireles, *Sem título*, 1967.

*o emprego sutil da cor, relacionadas com as suas pesquisas internacionalmente pioneiras sobre as estruturas primárias.*²

Schenberg diferencia, assim como Pedrosa, a produção ambiental carioca da paulista. Reconhecendo o pioneirismo de Oiticica, e sua relação mais abstrata e pura com o espaço e a cor, o crítico destaca o aspecto figurativo e tecnológico de Duke Lee.

Os artistas mencionados podem dar uma idéia do ênfase dessa edição da Bienal: por um lado a Nova Figuração já desdobrada nas fortes imagens de massa dos artistas pop, e de outro uma tendência de experimentação visual e espacial amparada em luzes, mecanismos e tecnologia, com tendência ambiental.

Este é um período em que Cildo Meireles desenha muito, e sua produção gráfica se desenvolve e ramifica em várias frentes de experimentação, incorporando cortes, colagens, imagens sobrepostas, cenas seqüenciais derivadas da linguagem dos quadrinhos etc.

Esse entrecruzamento de imagens e cenas às vezes se assemelha a um campo surrealista, que foi comparado a certas composições do italiano Valerio Adami³ por Frederico Morais, e pode ser considerado o embrião das idéias de suas primeiras propostas ambientais, ou seja *Desvio Para o Vermelho e Espaços Virtuais: Cantos* (que em um certo momento também foi denominado “desvio”).

A noção de “desvio” pode ser entendida, nesta fase do trabalho de Meireles, como uma interpenetração, ou invasão, de um campo espacial em outro. Frequentemente, em seus desenhos, isso acontece por intermédio da cor, que avança entre os planos, criando lapsos, lugares híbridos, espaços nebulosos.

Tais campos de pesadelo, algo entre a dura realidade e a possibilidade de fuga onírica, como duplicidades, oposições, fatores desconexos que se misturam e “causam mal estar” (nas palavras de Morais⁴) estariam presentes em muitas de suas obras.



Valerio Adami. *Il caso della cameriera di buon cuore*, 1967 (IX Bienal).

² Mário Schenberg. A IX Bienal. In: SCHENBERG, M. *Pensando a arte*. São Paulo: Nova Stella, 1988, p.195.

³ Nascido em 1935 em Bolonha, Itália, estudou desenho na Academia de Belas Artes de Brera, Milão, entre 1951 e 1954. Muda-se para Paris em 1957, desenvolvendo uma produção a princípio inspirada por Roberto Matta e pelas histórias em quadrinhos, nas quais apresenta uma imagem simultaneamente cômica e violenta. A partir de 1965, com a série *Stanze a canocchiale*, define sua produção de pinturas e gravuras com formas esquemáticas fragmentadas em que linhas de contorno pretas definem intensas áreas de cor.

⁴ Frederico Morais. “Ambientes” de Cildo Meireles. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 01 mai. 1969.

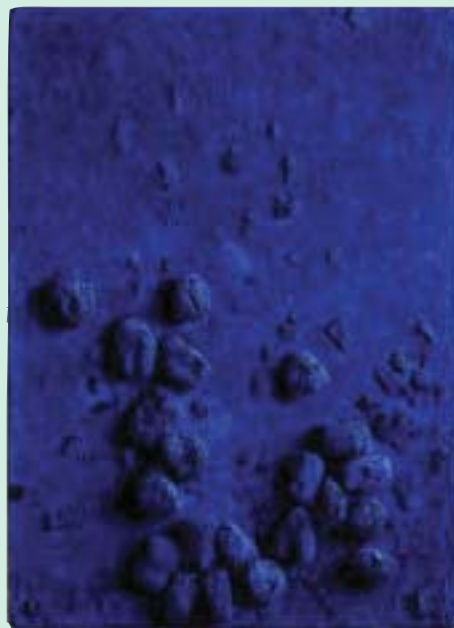
Um espaço que se derrama em outro. Uma cor que rompe o limite de sua membrana de contenção e invade o ambiente. E assim é concebida a primeira idéia de caráter eminentemente ambiental criada por Cildo Meireles: *Impregnação*.

Cildo Meireles. *Desvio para o vermelho: Impregnação*, 1967 (remontagem de 1998).



MEIRELES E KLEIN

Desvios cromáticos



Yves Klein. *Pequena Vênus*, 1961 e *Relevo azul*, 1958.



Claes Oldenburg, *Quarto*, 1963 (IX Bial)

Impregnação é a primeira concepção do ambiente *Desvio para o vermelho*, e se constituiria na primeira sala de um conjunto de três (as outras duas seriam concebidas em 1980). Trata-se da reunião de objetos, dos mais variados tipos, inclusive pinturas monocromáticas, que apresentam tons da cor vermelha. A primeira montagem da obra só seria efetivada em 1984, no Museu de Arte Moderna do Rio

de Janeiro e em 1986 no Museu de Arte Contemporânea de São Paulo. Porém, é relevante que a idéia original surja ainda em 1967.

A análise que comumente se faz dessa obra, que é retomada recentemente pela leitura de Dan Cameron⁵, remete à criação desse ambiente a uma experiência do artista, que quando criança teria presenciado uma manifestação coletiva contra a morte de um jornalista em Goiânia. A frase “aqui morre um jovem defendendo a liberdade de imprensa”, escrita pelos manifestantes em vermelho, teria sido apagada pela prefeitura, e reescrita a cada vez que as palavras eram caídas de branco. A reprodução dessa idéia criou um mito que se foi propagando, e que o artista comentou na remontagem que realizou na XXIV Bial de São Paulo, na qual inseriu um pequeno objeto politizado na cena.

Entretanto Meireles desmente tal origem política da proposta. É possível que o primeiro impulso para a obra tenha surgido ao visitar a IX Bial, enquanto observava a reação do público ao admirar *Quarto* de Claes Oldenburg. O artista relata que duas mulheres, extasiadas com os objetos, perguntavam-se se seria possível comprar algo assim em São Paulo⁶. Para colocar em questão o aspecto mimético da *pop art* seria necessário criar um estratagem para, de algum modo, causar um estranhamento que permitisse uma crítica, ou suspensão, do ambiente cotidiano. Por que não provocar um desvio na visualidade, por meio de um filtro cromático?

Em depoimento a Maria Hirsman, Meireles disse que no princípio, a idéia desse trabalho era usar a cor azul⁷. Ora, a impregnação de objetos pelo azul remete instantaneamente a um diálogo com o artista francês Yves Klein.

⁵ Dan Cameron. Em foco: desvio para o vermelho 1967-1984. In: *Cildo Meireles*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999, p.84-93.

⁶ Cildo Meireles. Entrevista a Nuria Enguita. In: Op. cit., 138.

⁷ Maria Hirsman. Cildo Meireles provoca com “Desvio para o Vermelho”. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 28 set. 1998, Caderno 2, p. D-12.

Há muitas proximidades entre a obra dos dois artistas, especialmente o discurso que ambos formulam sobre a arbitrariedade do valor das coisas, sendo que em futuras obras de Meireles haveria a presença ostensiva do uso do papel moeda, enquanto em Klein há uma destruição material dos registros de valor. A cor é um signo de troca de energia, que é incorporado (impregnado) nos objetos. A ostensibilidade, repetição do gesto, multiplicação de artefatos, cria um campo de reverberação de valor, como uma rede cromática que aspira objetos e corpos transformando sua essência, ou criando uma transubstanciação material. Para Klein isso envolve um procedimento eminentemente místico e transcendental. Já em Meireles o fato singulariza um evento físico que, entretanto, carrega consigo um potencial cultural também transformador, e até certo ponto inevitável e irreversível.

Há nos dois um discurso sobre o vazio. Como comentou Sonia Salzstein, *Desvio para o Vermelho* é um desconforto,

um pensar curiosamente sem objeto, é pensar o negativo, o entorno, aquilo que, embora vazio, não conseguirá escapar ao adestramento do olhar. Um vazio expectante, eternamente testando o olhar, demarcando o espaço da falta contra essa irresistível inclinação da percepção à aderência do real⁸.

A relação entre o real e o vazio aparece em Klein problematizado como algo sem solução, o que torna suas propostas ao mesmo tempo sublimes e debochadas. Afinal, como seria possível adentrar em um espaço meditativo no mundo tecnológico contemporâneo? Sua *blague* encontra ressonância no desvio retiniano imposto por Meireles. Um espaço em suspensão desperta a dúvida da existência.

O campo de cor é campo magnético, inexorável. Se para o artista francês isto se opera dentro de uma articulação utópica (nos seus últimos trabalhos propõe congelar os corpos dos amigos), para o brasileiro, trata-se de



Yves Klein, *O vazio*, 1958.

⁸ Sonia Salzstein Goldberg. *Desvio para o vermelho: branco sobre branco*. In: MEIRELES, Cildo. *Desvio para o vermelho*. São Paulo: MAC USP, 1986, p. 6.



Hélio Oiticica, *PN3*, 1966-67.

um discurso da realidade, na qual Meireles articula desde pequenos bibelôs a obras de arte e meios de comunicação (livros, discos), incluindo ainda seres vivos: um peixe e um pássaro.

A acumulação quase obsessiva de objetos, segundo determinado critério, é um ponto de coincidência desse projeto com outro artista francês ligado ao Novo Realismo: Arman. Mas na proposta de Meireles há uma organização, uma ordem, como se o ambiente fosse uma vitrine, um espaço projetado, um *locus* em conformidade, feito com decoro. Porém, pleno de estranheza.

Se a questão da impregnação monocromática remete a Klein, entretanto é flagrante também a associação à *Tropicália* de Hélio Oiticica. Cildo Meireles, porém, diferentemente do espaço abstrato de Oiticica (mesmo que este se remeta a um barraco de favela) realiza um ambiente muito mais próximo do cotidiano, ao mesmo tempo que violentamente rompe essa familiaridade com o uso intenso da cor. O tom idílico de Oiticica converte-se em um pesadelo surrealista na concepção de Meireles.

É curioso observar que *PN3 – A Pureza é um Mito*, que compôs com *PN2* o ambiente *Tropicália*, fosse constituído por um recinto no qual o espectador mergulhava na intensidade da cor vermelha, assim como na proposta de Cildo Meireles. Porém, em *PN3*, a cor está nas paredes, ou seja, na estrutura do espaço, enquanto que em *Impregnação* ela expande-se entre os objetos que “habitam” o lugar.

Impregnação é claramente um apelo aos olhos, à visão, mesmo com sua intensa carga psicológica, enquanto *Tropicália* amplia o dado perceptivo para os outros sentidos. Ainda não é o momento de questionamento da visualidade para o jovem artista. Também é possível pensar que a obra de Meireles, embora enfoque um lugar-comum, não se refere especificamente ao contexto cultural brasileiro, correspondendo a uma sala de estar de qualquer família de classe média. Um espelho que reflete uma imagem que não se quer ver.

Ao final de 1967, Meireles prestou vestibular para o curso de Artes Plásticas da UFRJ, e no ano seguinte iniciou a faculdade. Entretanto, freqüentou o curso durante apenas dois meses. Provavelmente foi nesta mesma época que estudou gravura no Ateliê Livre de Gravura do Museu de Arte Moderna. Colaborou com o artista Gastão Manoel Henrique, pintando um de seus múltiplos para uma mostra individual na Petite Galerie e colocou à venda uma serigrafia na I Feira de Artes Plásticas da Guanabara, promovida pela ALAP no Museu de Arte Moderna.

No início do ano, freqüentando o MAM, certamente Cildo Meireles teve a chance de ver a proposta de Lygia Clark *A Casa é o Corpo*, uma estrutura de oito metros de comprimento, constituída de duas áreas fechadas nas extremidades e um recinto coberto por plástico transparente ao centro. Segundo Maria Alice Milliet, a instalação era penetrada pelo visitante como um “abrigo poético”:

Passando por compartimentos chamados “penetração”, “ovulação”, “germinação” e “expulsão”, o indivíduo é levado a experienciar sensações táteis, de perda de equilíbrio, de deformação, resgatando



Lygia Clark. *A Casa é o Corpo*, 1968.

a vivência intra-uterina. Nessa proposição, o espaço é continente. Constitui cenário estimulante obtido pelo uso de materiais transparentes, iluminação, elásticos, balões, fios de texturas diversas, espelhos, oferecendo condições para revivescências psicossensoriais. A organização espacial é preestabelecida e a participação em larga medida previsível, significando a manutenção de razoável controle do artista sobre a obra-ambiente.⁹

No ambiente de Clark não há, como em *Tropicália*, de Oiticica, o uso de matérias orgânicas e elementos da natureza, pelo contrário, utiliza produtos industriais como base da construção de seu trabalho: plásticos, lona, espelhos, fios. No entanto, há o intuito de representar um organismo vivo, ou melhor, um símile de um aparelho reprodutor, a fim de criar a possibilidade de que o participante tenha sensações que tragam uma “memória” do ritual de concepção e nascimento.

* * *

Em abril de 1968 Cildo Meireles muda-se para a cidade histórica de Parati, no sul do Estado. Nesse ano, permaneceu parcialmente isolado, mergulhado em seu ateliê produzindo desenhos e projetos, e ilustrando livros didáticos para a Coleção Liceu.



Cildo Meireles. *Desenho*, 1968.



Cildo Meireles. *Desenho*, 1968.

⁹ Maria Alice Milliet. *Lygia Clark: obra-trajeto*. São Paulo, Edusp, 1992, p.111 e 114.

Há menções de dois convites para exposições internacionais: uma para a Exposição Internacional de Desenho do Museu de Belas Artes de Porto Rico, e outra para uma mostra de arte brasileira que seria organizada por Jean Boghici nos Estados Unidos. Não há indícios de que alguma das duas tenha realmente se efetivado.

No final do ano de 1968 foi promulgado o Ato Institucional nº 5, que criou um forte cerceamento às manifestações políticas e promoveu a cassação de professores universitários e intelectuais atuantes em postos públicos. Muitas pessoas foram presas, torturadas, perseguidas pelo regime militar, acentuando o clima de opressão iniciado em 1964.

A reclusão de Meireles na cidade histórica portuária coincide, portanto, com o momento do aprofundamento da ditadura, e é exemplar como crise, reflexão, uma parada para tomar fôlego e preparar-se para uma nova fase importante e decisiva de sua trajetória.

Os desenhos datados de 1968 mostram uma transição que se encaminha para os projetos de *Espaços Virtuais: Cantos*. Aparece ainda uma mancha escura, como uma sombra que se alastra entre as superfícies, que já se configuram como paredes de uma casa.

Em Parati iniciou seus estudos e projetos em papel milimetrado, nos quais estabeleceu uma pesquisa sobre a percepção espacial e a virtualidade, e nos quais questiona a geometria euclidiana aplicada a um ambiente cotidiano: os cantos de uma casa.

Desenvolve também duas novas séries de projetos de espaço, denominadas *Volumes Virtuais* e *Ocupações*.

Volumes Virtuais trata da construção de volumes e áreas espaciais a partir da materialização de linhas que formam as arestas de sua construção. Apelando para a compreensão intelectual e matemática da formulação geométrica de volumes, na verdade acaba por subverter esse entendimento, graças justamente às possibilidades abstratas de suas torções, distorções, e o comportamento físico dos fios estendidos na área expositiva¹⁰.



Cildo Meireles. *Espaços Virtuais: Cantos*, 1968.

¹⁰ Alguns desses projetos foram realizados em 1969, para o Salão da Bússola, e mais recentemente, na exposição de Desenhos, em 2005, no Centro Cultural Banco do Brasil, RJ.



Fred Sandback.
Sem Título, 1970.
Sem Título 7, 1968.
Sem Título, 1970.

¹¹ Aracy Amaral. Reflexões: o artista brasileiro II – e uma presença: Cildo Meireles. *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer (1961-1981)*. São Paulo: Nobel, 1983, p.167-171.

¹² Aluno de Robert Morris e Donald Judd em Yale, o artista norte-americano iniciou seus trabalhos com linhas espaciais em 1966, destacando-se a partir de 1968 na exposição anual do Whitney Museum.

¹³ Segundo Frederico Moraes, a primeira montagem de um projeto da série *Ocupações* ocorreu somente em 2004, na mostra *Angles Vifs*, realizada no Museu de Arte Contemporânea de Bordeaux, na França.

Essas propostas, como será observado por Aracy Amaral¹¹, assemelham-se ao trabalho minimalista de Fred Sandback (1943-2003)¹². Contudo, enquanto as obras de Sandback são extremamente factuais e objetivas, como é a tradição do movimento norte-americano, é possível ver nos *Volumes Virtuais* de Meireles uma desconstrução da percepção do espaço, como acontece nas série *Cantos*. Há a alusão a uma ligeira vertigem que sugere algo não propriamente presente e visível, como se o espaço se curvasse e se deformasse para permitir a permanência efêmera daquela imagem no tempo real.

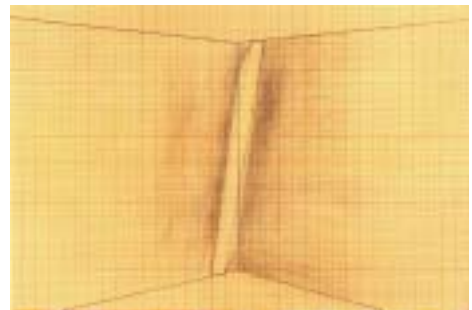
As *Ocupações* são uma variante dos *Volumes Virtuais*, mas dessa vez são usados planos para subdividir o espaço em superfícies segmentadas e contínuas, que criam novas possibilidades de percepção e compreensão do ambiente. São projetados tanto planos ortogonais como inclinados, retangulares e em sucessões de triângulos, de modo a construir nichos, relevos, lugares ambíguos¹³.

É interessante constatar que nestes projetos aparece a questão cromática em uma faixa de cor que se sobrepõe ao campo proposto, como uma referência horizontal que ampara a construção do espaço. As *Ocupações* se assemelham a cenários, com base na constante de uma visão frontal de uma superfície (boca de cena) retangular, a partir da qual se projeta o ambiente virtual.

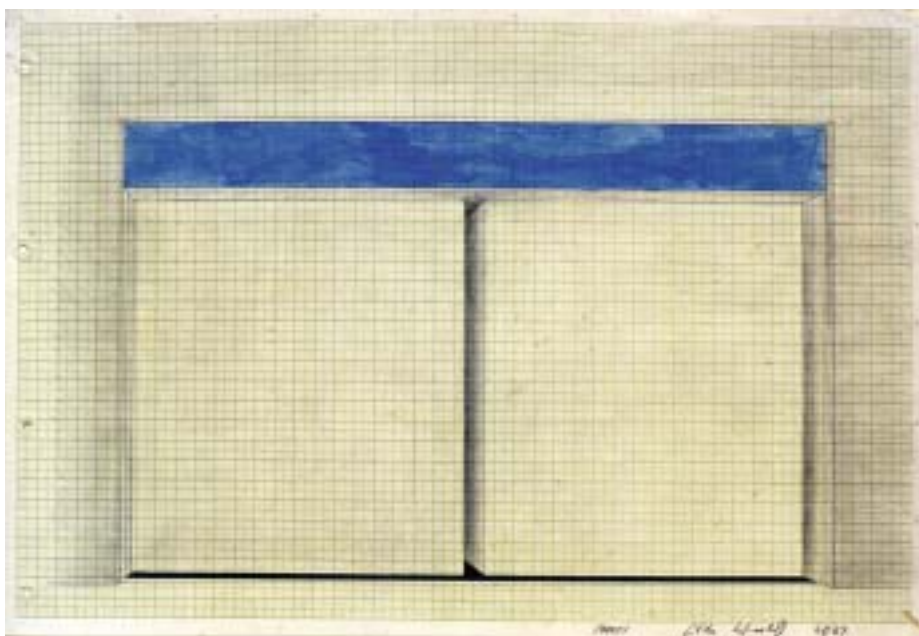
Dentro do conjunto de trabalhos de Meireles, talvez essas duas séries sejam as mais “abstratas”, no sentido em que os espaços projetados são emi-



Cildo Meireles. *Volumes Virtuais*, 1968-69.



Cildo Meireles. *Volumes Virtuais*, 1968-69.



Cildo Meireles. *Ocupações*, 1968-69.

nentemente geométricos, sem referenciais da realidade cotidiana, e portanto pertenceriam a um ambiental mais voltado ao perceptivo que ao urbano.

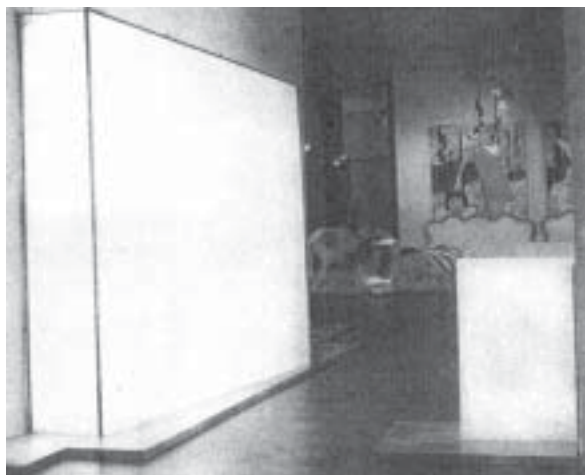
Na volta de Parati, já em abril de 1969, Cildo Meireles dividiu ateliê com Raymundo Colares¹⁴, no Bairro de Santa Teresa. Foi nesse espaço que estabeleceu um vínculo com os críticos de arte Frederico Moraes e Aracy Amaral, que lhe fizeram uma visita e ficaram surpresos com suas obras e projetos, e que estimularia o primeiro texto sobre seu trabalho publicado em um jornal do Rio de Janeiro.

Frederico Moraes e os “ambientes” de Cildo Meireles

Em maio de 1969 foi publicado, na coluna diária do crítico de arte Frederico Moraes, no *Diário de Notícias*, um artigo sobre Cildo Meireles¹⁵. Denominando os trabalhos do artista, desde o título, de “ambientes”, Moraes estabeleceu com

¹⁴ Nascido em 1944 em Minas Gerais, muda-se para o Rio de Janeiro em 1965, e no ano seguinte frequenta a Escola de Belas Artes da UFRJ. Torna-se amigo de Antonio Manuel e Hélio Oiticica, estuda com Ivan Serpa no MAM e participa da exposição Nova Objetividade Brasileira no MAM-RJ. Em 1970 ganha o Prêmio de Viagem no Salão Nacional de Arte Moderna, e em 1972 viaja para Nova Iorque e para a Itália. Reside desde então em Montes Claros-MG, onde morre, em 1986, em um hospital psiquiátrico. Seu trabalho remete à arte pop, em pinturas e objetos. Realiza em 1968 os *Gibis*, livros-objeto para serem manipulados.

¹⁵ Frederico Moraes. “Ambientes” de Cildo Meireles. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 01 mai. 1969.



David Lamelas.

Assinalamento de 3 objetos, 1968.

Escritório de Informação sobre a Guerra do Vietnam em Três Níveis: imagem visual, texto e áudio, 1968.

Limite de uma projeção, 1967.

Reflexão Estática com Limites num Espaço Primário, 1967 (IX Bienal).

isto um parâmetro a partir do qual propôs que fossem vistas as obras do artista. Engajando-o nas proposições da arte ambiental, o texto veio alinhar a pesquisa de Meireles às experimentações da vanguarda carioca daquele momento.

Iniciando o texto como um noticiário informativo, Frederico Moraes alertou a respeito da estadia do jovem artista na cidade, e introduziu Cildo Meireles aos leitores que o desconheciam. Qualificando-o de “uma das personalidades mais fortes da nova arte brasileira”, contou resumidamente sua trajetória, afirmando entretanto que essa já se encontrava em estágio bastante evoluído, tendo passado por inúmeras fases “que o artista vai queimando, sem que o público saiba”.

Esclareceu que Meireles desenvolvia sua produção basicamente a partir de desenhos, que se tornavam mais simplificados e construídos, e transformavam-se em projetos realizados em papel milimetrado. Disse que alguns deles foram transpostos para maquetes e que dois foram executados em dimensões reais¹⁶.

Esses trabalhos, que Moraes denominou “ambientes” ou uma “arquitetura fantástica” seriam um misto de espaços reais e virtuais que iludiriam a visão e a percepção do público, provocando “novas noções de equilíbrio, de estabilidade”. “Prenunciam uma nova percepção”, podendo até provocar “mal-estar e estupefação”. O crítico relaciona seus desenhos ao

¹⁶ Refere-se à série *Espaços Virtuais: Cantos*. Os objetos executados serão apresentados no Salão da Bússola, em 1969.

(já citado) Valerio Adami, David Lamellas¹⁷, e às propostas arquitetônicas de Lygia Clark.

Lamelas havia estado presente na IX Bienal de São Paulo, em 1967, com a intervenção arquitetural *Dois Espaços Modificados (Reflexão Estática com Limites num Espaço Primário e Projeções Modificadas)*. No mesmo ano expôs, no Instituto de Tella em Buenos Aires, *Situação de Tempo*, composta de dezessete televisões sintonizadas fora de canal (fabricadas pela indústria que subsidiava a instituição) emitindo luz nas paredes da galeria.

A referência a Lamelas parece acontecer por este haver proposto, na Bienal, modificações do espaço a partir de formas geométricas que modificavam o ambiente. Contudo, é interessante que o artista argentino tenha seguido, depois, na direção de um questionamento das imagens e das instituições, e tenha se aproximado da arte conceitual, caminho próximo ao de Meireles.

Já Lygia Clark foi citada em vista de suas propostas arquitetônicas, relacionadas à ambientação de espaços interiores de residências, que foram apresentadas em forma de maquete e seguiam um padrão geometrizado rigoroso, inspirado em Mondrian e nos ambientes criados pelos artistas do *De Stijl*.

Quando fez essas comparações, Morais estava referindo-se, principalmente, à série dos *Espaços Virtuais: Cantos*, que seriam mandados para a pré-Bienal de Paris e depois expostos no Salão da Bússola. O crítico, porém, informou que o artista já os considerava, naquele momento, “superados” e “expressionistas”.

Frederico Morais mencionou também novos “ambientes totais feitos a partir de peças únicas”, que “se fossem executados, [...] impediriam mesmo que os espectadores entrassem na galeria”, não se adequando “aos esquemas tradicionais de exposição”. É possível que esse comentário tenha sido atribuído aos *Volumes Virtuais* ou mais especificamente às *Ocupações*, realizadas nos meses anteriores.



Lygia Clark. *Maquete para interior nº 1, 1955.*



Piet Mondrian. *Interior a partir de desenho 5, 1926 (reconstrução de 1970).*

¹⁷ Artista argentino, nascido em 1946. Iniciou sua carreira como escultor, mas em 1968 expõe na Bienal de Veneza a obra *Escritório de Informação sobre a Guerra do Vietnam em Três Níveis: imagem visual, texto e áudio*, quando conhece Marcel Broothaers e muda-se para Londres, estudando na St. Martin School com Antony Caro. A partir de então desenvolve sua carreira como artista ligado às correntes conceituais internacionais.

Morais afirmou também que o trabalho de Cildo Meireles “poderia encontrar um bom intérprete em Gaston Bachelard”. O filósofo, de fato, desenvolve questões ligadas à percepção, ao dado fenomenológico, mas além disso relaciona isso a significados culturais coletivos presentes na mitologia e em dados psicológicos complexos e ancestrais. Na *Poética do Espaço*, publicado na França em 1957, Bachelard desenvolve vários temas que podem ser relacionados ao trabalho de Cildo Meireles: a casa, os cantos, a miniatura, a dialética do exterior e do interior, etc.

Na introdução do livro, Bachelard expõe o objetivo de suas investigações: “visam determinar o valor humano dos espaços de posse, dos espaços defendidos contra forças adversas, dos espaços amados. [...] Ao seu valor de proteção, que pode ser positivo, ligam-se também valores imaginados, e que logo se tornam dominantes. O espaço percebido pela imaginação não pode ser o espaço indiferente entregue à mensuração e à reflexão do geômetra. É um espaço vivido”¹⁸. O autor denomina a essa investigação de *topofilia*.

Essas propostas encontram grande ressonância em vários trabalhos de Cildo Meireles. Na série dos *Cantos* o lugar familiar, doméstico, torna-se estranho à percepção, desconstruindo a sua natureza habitual. Naquele momento, em que tais experiências constituíam-se, basicamente, em projetos, suas representações geram jogos visuais ambíguos e vertiginosos (que nem sempre resultariam, em sua realização, completamente resolvidos e convincentes).

É possível pensar, pois, que Bachelard seja um viés de análise importante para o entendimento do trabalho do artista¹⁹. A relação, por exemplo, entre memória e imaginação; a poética dos caminhos e trajetórias; o contraste das grandezas de tamanho e proporção.

*Toda pessoa deveria então falar de suas estradas, de suas encruzilhadas, de seus bancos. Toda pessoa deveria fazer o cadastro de seus campos perdidos*²⁰.

¹⁸ Gaston Bachelard. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1988, p. 19.

¹⁹ Guilherme Vaz, em depoimento ao autor, afirma que, apesar de Frederico Moraes citar o filósofo, nem ele, nem Meireles teriam lido na época qualquer texto do autor.

²⁰ Gaston Bachelard. Op. cit., p.31.

Um de seus desenhos conhecidos dessa época é justamente a representação de uma esquina, um entroncamento de caminhos. E vários dos trabalhos ambientais que produziria em seguida têm como característica o percurso, a escavação, o registro de lugares e territórios.

Bachelard escreve: “a casa é imaginada como um ser concentrado. Ela nos leva a uma consciência de centralidade”²¹. A noção de concentração poderia ser vista em *Cruzeiro do Sul*, na produção de um conjunto de anéis que miniaturizavam certas idéias de obra, e em outras proposições posteriores. A idéia de canto como refúgio encontrar-se-ia na imagem do personagem marginal que se esconde, de costas, em um canto, que apareceria em *Blindhotland* e nas cédulas de *Zero Cruzeiro*.

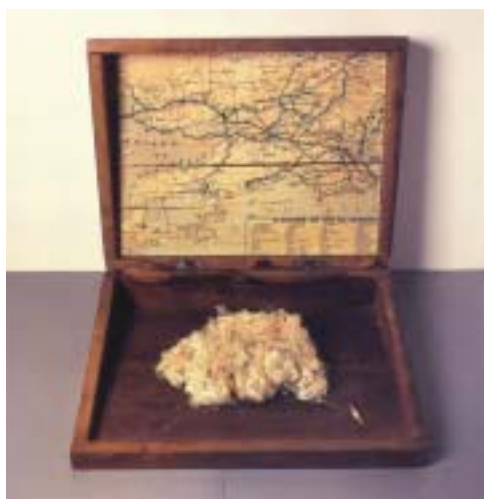
Pode-se, a partir da proposição dessas afinidades, admitir que o estudo de fenomenologia mais adequado à análise e investigação da produção de Cildo Meireles não é aquele proveniente de Merleau-Ponty (uma das chaves do Neoconcretismo brasileiro), mas a fenomenologia da imaginação de Bachelard, e pode-se supor que as diferenças entre as concepções dos dois filósofos franceses poderão trazer dados para entender várias divergências entre as propostas ambientais de Hélio Oiticica e Cildo Meireles.

Se se pensar dessa forma, poder-se-á conceber os espaços criados por Oiticica como abstratos, puros, como as noções de “corpo”, “espaço”, “coisa” de Merleau-Ponty. Mesmo o ambiente *Tropicália*, que possui elementos culturais, está centrado em um relacionamento fruidor-obra baseado em uma percepção concreta das sensações de pisar em água, pedra, areia, diferenciar cores, escutar sons, ver imagens naturais (plantas, bichos) e culturais (televisão). Já as propostas de Meireles serão sempre filtradas por coisas cotidianas, familiares, domésticas, que em um segundo momento mostrar-se-ão surpreendentes e imprevisíveis.



Cildo Meireles. *Cruzamento*, 1968.

²¹ Idem, *ibidem*, p.36.



Cildo Meireles.

Arte Física: Cordões/30 km de linha estendidos, 1969.

Arte Física: Caixas de Brasília/Clareira, 1969.

Mutações Geográficas: fronteira Rio/São Paulo, 1969.

* * *

Ao final de seu texto, Frederico Moraes ainda informa uma visita ao artista de Aracy Amaral e Antonio Henrique Amaral (que seria citada também no primeiro texto sobre Meireles de Aracy Amaral). É curioso que seriam justamente os dois críticos, Moraes e Amaral, que mais acompanhariam a trajetória do artista durante toda a sua produção.

Provavelmente foi a partir desse encontro que foi efetivado o convite para que Cildo Meireles iniciasse um trabalho didático junto ao MAM, como professor de escultura, entre os meses de julho de 1969 até dezembro de 1970. Um desses cursos recebeu o nome de *AF 3 – exercícios formais*, que pode estar relacionado a uma série de proposições experimentais que denominaria como *Arte Física*.

Uma delas, noticiada pelo *Jornal do Brasil*²², consistia em estender um fio pela estrada São Paulo – Santos, e depois recolher os fragmentos dessa ligação (*Arte Física: Cordões/30 km de linha estendidos*). Uma outra consistia em abrir uma clareira, atear fogo e enterrar suas cinzas no mesmo local (*Arte Física: Caixas de Brasília/Clareira*). A terceira consistia em uma troca de fragmentos do solo da fronteira de dois Estados brasileiros (*Mutações Geográficas: fronteira Rio/ São Paulo*).

²² *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 29 out. 1969.

Para estas experiências, contava com a colaboração de outros artistas, como um trabalho coletivo. Nesse período, tendo retomado um convívio mais direto com seus antigos amigos de Brasília, Guilherme Vaz e Luiz Alphonsus, que se haviam fixado também no Rio de Janeiro, constituiu o embrião de um projeto que, de modo concreto, retomaria o clima arrojado de sua formação no planalto central: a Unidade Experimental.

A Unidade Experimental do MAM

Formada por Guilherme Vaz, Luiz Alphonsus, e Cildo Meireles (que ocupava um cargo de “diretor”), foi implantada em 1969²³ no Museu de Arte Moderna uma Unidade Experimental com o fim de promover reuniões, debates com artistas, cientistas e teóricos, gerar discussões sobre arte, e

*realizar experiências em todos os níveis culturais, inclusive científicos, sem distinção de categorias ou modos de expressão, com a intenção de buscar uma linguagem totalizadora; centralizar experiências concernentes à decodificação de linguagens. [...] para o grupo idealizador da Unidade Experimental, o tato, o olfato, o gosto, a audição, a visão são formas de linguagem, pensamento e comunicação. Encarada como laboratório de linguagem, a Unidade Experimental pretende explorar ao máximo a capacidade lúdica do ser humano.*²⁴

Seus eventos, que segundo Frederico Morais atraíram muitas pessoas, não se podem confundir com outras propostas educativas criadas por Morais na época, como a Atividade-Criatividade e os Domingos da Criação, embora todos estivessem ligados pela figura do crítico. Algumas dessas propostas repousavam nas mãos de Lygia Pape, Antonio Manuel e Anna Bella Geiger, e geraram desdobramentos como *Circum-Ambulatio* de Geiger. Ancoradas

²³ Minha hipótese é que a data de início da Unidade Experimental tenha se dado entre os meses de maio e julho, quando Cildo Meireles começa sua atividade didática no MAM.

²⁴ Frederico Morais. *Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro: 1816-1994*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995, p. 309-310.



Cildo Meireles e Aroldo Araújo no Salão da Bússola, 1969.

mais proximamente a Oiticica (que nesse momento havia se mudado para Londres), estabelecem uma ligação ao evento Arte no Aterro - Apocalipopótese, realizado em agosto de 1968, e partiam do princípio de criar manifestações coletivas baseadas em improvisações.

Já as atividades da Unidade Experimental eram de natureza mais especulativa, propondo uma outra categoria de “arte pública”, menos popular e mais provocativa. Combativa, e não contemplativa (era esta a visão que tinham da arte ambiental de Oiticica). Uma “fenomenologia das idéias do antes”, nas palavras de Guilherme Vaz²⁵. Não consistia em um lugar físico, embora tivesse como sede uma pequena sala do corredor-escola do MAM.

Além do núcleo de artistas inicial, outros foram se aproximando da Unidade Experimental: Tereza Simões, Barrio, Raymundo Colares, Antonio Manuel, Alfredo Fontes. O grupo propunha uma prática experimental, mais do que uma construção de teorias previamente formuladas, tomar espaços a partir de ações concretas, sem necessariamente gerar “obras”.

Guilherme Vaz trazia sua experiência com sons de uma formação musical que se iniciou ainda em Brasília e radicalizou-se na Bahia, a partir de seu encontro com Walter Smetak. Chegando ao Rio de Janeiro em 1968, aproximou-se de cineastas como Nelson Pereira dos Santos e Júlio Bressane, para os quais comporia as trilhas sonoras de seus filmes. Luiz Alphonsus dedicou-se à fotografia, que teria papel importante como registro e meio privilegiado de articulação do pensamento e divulgação das obras do grupo.

Foi exatamente esse clima de experimentação que motivou a possibilidade de uma série de propostas radicais, que seriam apresentadas, principalmente, por intermédio do Salão da Bússola. Promovido pela agência de propaganda do publicitário Aroldo Araújo, como aniversário dos cinco anos da empresa, o Salão da Bússola²⁶ teve a participação de um grande número de artistas, a maioria jovens, e ligados às tendências neo-figurativas da época, no entanto, um grupo pequeno de obras destacou-se e provocou polêmica entre alguns membros do júri: Walmir Ayala entrou em conflito

²⁵ Em depoimento ao autor.

²⁶ O *Salão da Bússola* aconteceu no MAM, no Rio de Janeiro, de 5 de novembro a 14 de dezembro de 1969.

com Mário Schenberg e Frederico Morais, pois era contrário à aceitação das propostas de Barrio. Além deles, faziam parte do júri Renina Katz e José Roberto Teixeira Leite.

Vários prêmios de aquisição e estágios foram concedidos por empresas, sendo que o prêmio mais importante acabou sendo atribuído justamente a Cildo Meireles. Antonio Manuel e Thereza Simões também foram premiados. Segundo Manuel, muitos artistas estavam com obras disponíveis por causa do fechamento da exposição dos pré-selecionados para a Bienal de Paris e do boicote à Bienal de São Paulo²⁷.

Antonio Manuel apresentou as obras *Eis o saldo*, *Repressão outra vez* e *Soy louco por ti terra*. Nesta última, uma cama feita de mato se colocava sob uma espécie de tenda formada por um estandarte em que um mapa da América Latina foi pintado em vermelho. A obra era completada por folhas de bananeira, vasos de comigo-ninguém- pode e músicas “rancheiras”. Os elementos orgânicos, durante a exposição, foram apodrecendo, o que se tornou um incômodo na mostra, pois não havia a preocupação de recolocar material novo a cada período. É evidente que tal procedimento era intencional, para provocar mal-estar e repulsa, o que ganha sentido por mostrar a ambigüidade dos sentimentos para com o território e o continente sul-americano.

Artur Barrio, após ter realizado, alguns meses antes, em setembro, *P. H. ... 1969*, no qual desenvolvia as relações do ar, terra e água com rolos de papel higiênico desenrolados, realizou, para o Salão da Bússola, a *Situação ...Orhh-hh... ou... 5000...T.E. ...em... N.Y...city...1969*. O artista inscreveu dois trabalhos: um saco de papel contendo pedaços de jornal e palha de aço; e um saco de cimento velho. Na noite de inauguração, começa a transformá-los acrescentando lixo e solicitando ao público que interferisse, jogando dinheiro, escrevendo nas trouxas e colocando mais lixo. Ao longo da exposição, Barrio ainda colocou pedaços de carne dentro dos sacos e, ao final da mostra, abandonou todo o conjunto em uma base de concreto externa ao museu. A polícia interveio, e no dia seguinte tudo foi encaminhado para o depósito de lixo.



Cildo Meireles no Salão da Bússola, 1969.

²⁷ Antonio Manuel. Porque fiquei nu. In: BITTENCOURT, Francisco ; MORAIS, Frederico. *Depoimento de uma geração 1969-1970*. Rio de Janeiro: Galeria de Arte Banerj, 1986.

Evidentemente, tal processo gerou polêmica, principalmente com o desdobramento da situação criada, que fugia ao controle da organização da mostra. A idéia de “obra em processo”, uma transformação contínua e não previsível, a partir de dada proposição, trouxe o diferencial da proposta do artista. Esse trabalho originou as “trouxas ensangüentadas”, que seriam adotadas no ano seguinte em vários eventos de que Barrio tomou parte.

Cildo Meireles, então praticamente desconhecido no circuito de arte carioca, ganhou, como foi dito, o Grande Prêmio. O artista participou em várias categorias possíveis, inclusive em “etc”, que foi uma interpretação esperta e criativa do regulamento, aproveitada por vários artistas.

Eis a lista de suas obras inscritas:

3 esculturas (*Now here is my home* I, II e III), três dos 44 projetos da série *Espaços Virtuais: Cantos*;

3 objetos (*Proposta* I, II e III) com o título geral de *Rascunhos de Escultura*, constituindo-se de áreas do museu delimitadas com barbantes, da série *Volumes Virtuais*;

3 gravuras (na forma de propostas datilografadas, numeradas como “prova de artista”) contendo “instruções relativas ao tempo, espaço e espaço-tempo”²⁸, cujo texto era o seguinte:



Cildo Meireles. *Espaços Virtuais: Cantos*, 1967.



Cildo Meireles. *Espaços Virtuais: Cantos*, 1967.

²⁸ Cildo Meireles. Lugares de Fruição – entrevista a Nuria Enguita (excertos) 1994. In: MEIRELES, Cildo. *Cildo Meireles*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999, p.137.



Cildo Meireles.

Estudo para duração-área, 1969.

Estudo para área, 1969.

Estudo para duração, 1969.

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

2) *Estudo para área: por meios acústicos (sons). Escolha um local (cidade ou campo), pare e concentre-se atentamente nos sons que voce percebe, desde os próximos ate os longinquos.*

3) *Estudo para duração – área, por meio de água gelada, jejum, panela grande de alumínio ou prata. Mantenha jejum total de água por doze horas. Depois desse tempo tome meio litro de água e despeje-o numa panela grande de aluminio ou prata e beba então a água contida na panela, lentamente.²⁹*

3 etc (Documentação [caixa] 30 x 30 x 30; Documentação [caixa] 20 x 30 x 30; Documentação [fotos, mapa]); ou seja, a obra hoje conhecida como *Arte Física: caixas de Brasília*.

²⁹ A partir da reprodução das obras no catálogo da exposição. MEIRELES, Cildo. *Babel*. Vitória: Museu Vale do Rio Doce, 2006, p.23-25.

Como pode ser visto, o grande conjunto exposto por Cildo Meireles sintetizava grande parte dos seus trabalhos experimentais desenvolvidos durante os últimos dois anos. Os vários caminhos possíveis que estas obras anunciavam deixavam claro que a proposta artística de Meireles não girava em torno de meios de expressão, técnicas ou preferência por certas composições formais. Pelo contrário, anunciava uma grande liberdade experimental que impressionou críticos e artistas.

Ao mesmo tempo em que o aspecto perceptivo se mostrava como um interesse que fundamentava várias obras, tornada mais complexa pelas proposições escritas que sugeriam “medir o espaço com os ouvidos” e “medir o tempo com os olhos”, sua investigação travada com a ação de intervir no espaço por meio de uma escavação seguida de uma fogueira evidenciava um outro processo, ritual e provocador, no qual a perturbação da ordem regular causava outro tipo de percepção, ligada não ao meio físico, mas ao comportamento humano. Isso se tornaria evidente na seqüência de suas proposições, realizadas no ano seguinte.

O Salão da Bússola foi considerado um ponto crucial para a arte brasileira, pois anunciava claramente uma nova postura de intervenção por parte dos artistas, que foi logo depois chamada por Frederico Morais, em janeiro de 1970 (quando publica *Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da obra*), de “arte-guerrilha”³⁰.

De algum modo, as propostas vivenciais da herança neoconcreta de Oiticica, Clark e Pape foram reorientadas para uma atividade menos subjetiva e mais política, mais adequada ao novo momento por que passava o País e o mundo. Além disso, seria possível observar em tais proposições uma aproximação às propostas internacionais da arte conceitual, pelo intenso uso de textos e documentação, e da *arte povera*, pelo uso de matérias orgânicas, detritos e uma ênfase no caráter processual.

Se for tomada a definição de Frank Popper, a coexistência desses dois vetores, simultaneamente, indica justamente o caminho de uma estética nova,

³⁰ Na publicação original do texto de Morais há uma anotação à margem em que o autor o dedica a Décio Pignatari, que publicou em 4 de junho de 1967 (Morais indica erroneamente 1968) no *Correio da Manhã*, a “Teoria da guerrilha artística”. Deve-se observar que a idéia de uma arte de guerrilha de Germano Celant, “Arte Povera, appunti per una guerriglia”, foi publicada em data posterior, na edição de nov./dez. de 1967 da revista *Flash Art*. PIGNATARI, Décio. Teoria da guerrilha artística. In: *Contracomunicação*. 3. ed. Co-tia: Ateliê Editorial, 2004, p. 167-176.

na qual as categorias artísticas e científicas perdem sentido, e na qual o papel do artista, do teórico e do espectador são questionados. Popper acredita que a melhor denominação da investigação desse “espaço sociológico” autêntico seja “a arte do ambiente”³¹, ou seja, o ambiental.

* * *

Em janeiro de 1970, Cildo Meireles publicou um anúncio classificado no *Jornal do Brasil*. *Área n.º 1: Gildo Meireles 70* (deve-se observar que em algumas publicações em jornal “Cildo” é grafado com “G”). Em abril, participou do debate “Perspectivas para uma arte brasileira”, realizado no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, juntamente com os críticos Romero Brest, Mário Pedrosa e Frederico Morais. Nesse encontro apresentou o texto *Inserções em Circuitos Ideológicos*.

Discutindo as idéias de Marcel Duchamp, especialmente a proposta de liberar “a arte do domínio da mão”, Meireles questiona como o problema se situa na contemporaneidade, em que as mãos foram substituídas por um “artesanato cerebral”. Contra a lógica desse fenômeno, propõe uma interferência, não a nível estético na arte, como Duchamp, mas no nível político na cultura. Descreve então os projetos coca-cola e cédula: gravar informações e opiniões e devolvê-las à circulação³². Seria este projeto que Meireles enviaria para a exposição *Information*, em julho, no MoMA de Nova Iorque.



Cildo Meireles. *Inserções em Jornais*, 1970.

³¹ Frank Popper. *Art, action et participation: l'artiste et la créativité aujourd'hui*. Paris: Éditions Klincksieck, 1980, p. 14.

³² Cildo Meireles. *Inserções em circuitos ideológicos*. In: FERREIRA, Glória; CONTRIM, Cecília. *Escritos de Artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p.264-265.



Hélio Oiticica e Lee Jaffe. Sem título, 1970.

Do Corpo à Terra

Alguns meses após a inauguração do Palácio das Artes, em Belo Horizonte, Mari'Stella Tristão solicitou ao crítico Frederico Morais que organizasse no local uma *Semana de Vanguarda*. Morais realizou uma exposição na grande galeria, chamada *Objeto e Participação*, e um evento que se expandiu para o entorno do edifício, abrangendo o Parque Municipal, ruas e os arredores da cidade, denominado *Do Corpo à Terra*, que foi inaugurado no dia 20 de abril.³³

O evento, com a duração de três dias, tornou-se um marco para a vanguarda artística da cidade e mesmo do País, por reunir um grande grupo de artistas para desenvolver situações efêmeras e de caráter ambiental, com predomínio conceitual, ecológico ou político.

Hélio Oiticica, mesmo já ausente do País, elaborou uma intervenção, executada por Lee Jaffe na Serra do Curral, onde foi derramada uma grande quantidade de açúcar em formato linear, na forma de um desenho ambiental efêmero (lembrando as intervenções no campo de Richard Long, artista ligado à *Land Art* inglesa).

O grupo da Unidade Experimental do MAM teve destaque na mostra. Luiz Alphonsus queimou uma faixa de pano de 30 m com *napalm*, como “um acontecimento poético-planetário (marcar o chão, deixar um rastro de arte no planeta)”³⁴; Thereza Simões imprimiu seus carimbos para marcar as calçadas, com frases em língua tupi, textos de Martin Luther King, palavras de ordem e o termo *Fragile*, referindo-se ao duro período por que passava o País. Mas, duas intervenções tornaram-se mais conhecidas e ganharam importância, por sua dimensão polêmica e radical: as propostas de Barrio e Cildo Meireles.

Barrio apresentou *Situação T/T, I*, na qual lançou, primeiramente, quatorze trouxas ensangüentadas, contendo carne, ossos e sangue, e depois 60 rolos de papel higiênico, em diversos pontos do Ribeirão Arruda. Segundo o artista:

³³ Marília Andrés Ribeiro. Formação da arte contemporânea. In: RIBEIRO, Marília Andrés; SILVA, Fernando Pedro da (org.). *Um século de história das artes plásticas em Belo Horizonte*. Belo Horizonte: C/Arte, 1997, p.261-262.

³⁴ Luiz Alphonsus. Nossa tática: a nebulosidade. In: BITTENCOURT, Francisco; MORAIS, Frederico. *Depoimento de uma geração 1969-1970*. Rio de Janeiro: Galeria de Arte Banerj, 1986.

O que procuro é o contato da realidade em sua totalidade, de tudo que é renegado, de tudo que é posto de lado, mais pelo seu caráter contestador; contestação essa que encerra uma realidade radical, pois que essa realidade existe, apesar de dissimulada através de símbolos. [...] Nessa dispersão de elementos deflagradores, o importante é que o envolvimento é total, em todos os pontos, ao mesmo tempo, sem um ponto único definido, criando pólos de energia entre si.³⁵



Artur Barrio. Situação T/T, 1970.

Cildo Meireles realizou a obra *Tiradentes: tótem-monumento ao preso político*, na qual ateou fogo em dez galinhas vivas amarradas a um poste vertical, em cujo cume havia um termômetro de mercúrio. O absurdo e o horror da situação atuaram alegoricamente na permanência silenciosa do poste e dos restos do ritual: no dia seguinte, as cinzas dos animais permaneciam ao lado do poste queimado, como um símbolo do acontecimento. A “queima das galinhas”, como então foi chamada a obra, realmente despertou atenção, e também um grande mal-estar nos organizadores do evento³⁶.

Frederico Morais, publicou no *Estado de Minas* um manifesto defendendo suas idéias de arte³⁷, e iniciou um procedimento que teria continuidade na série que chamaria *A Nova Crítica*. Realiza a intervenção *Quinze Lições sobre Arte e História da Arte – Apropriações: Homenagens e Equações*, na qual fez apropriações fotográficas de quinze diversos locais da cidade, colocando fotos dos próprios lugares em exposição acompanhadas de textos-legendas. Um texto, publicado em jornal³⁸, instruiu o público a percorrer os diversos espaços, e fazia relações de cada foto com algum artista ou personalidade, a partir de frases, como:

³⁵ Artus Barrio. Lama/Carne Esgoto. In: CANONGIA, Ligia (org.). *Artur Barrio*. Rio de Janeiro: Modo, 2002, p.146.

³⁶ Marília Andrés Ribeiro. *Neovanguardas: Belo Horizonte – Anos 60*. Belo Horizonte: C/Arte, 1997, p.149.

³⁷ Frederico Morais. Manifesto Do Corpo à Terra. In: TRISTÃO, Mari'Stella. Da Semana de Vanguarda (I). *Estado de Minas*, Belo Horizonte, p.5, 28 abr. 1970.

³⁸ Frederico Morais. Quinze lições sobre arte e história da arte. *Apropriações: homenagens e equações*. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, p. 6, 17 abr. 1970.

“Imaginar é sempre maior que viver. Imagino, logo existo” (Bachelard);

“Estética do lixo e do precário” (Schwitters);

“O homem sério nada coloca em questão. Por isso ele é perigoso. É natural que se faça tirano. A inconseqüência é a fonte da tolerância” (Duchamp).³⁹

Morais, dessa forma, encontrou uma forma de colocar suas idéias sobre arte, utilizando o repertório e linguagem da arte (próximo aos procedimentos da arte conceitual). Ou seja, o crítico se transformou também em artista, invertendo ou afirmando a premissa dos artistas conceituais, segundo a qual a crítica não seria necessária, pois o próprio artista estaria sempre anunciando as prerrogativas de seu trabalho, e deixando como única condição de existência do crítico tornar-se um aliado, ou seja, também ele um artista.

³⁹ Marília Andrés Ribeiro. *Neovanguardas: Belo Horizonte – Anos 60*. Belo Horizonte: C/Arte, 1997, p.175.



Cildo Meireles.

Tiradentes: Totem-monumento ao preso político, 1970.

MEIRELES E CALZOLARI

Totens de martírio e loucura



Pier Paolo Calzolari.

Sem título (Malina), 1968.



Cildo Meireles.

Tiradentes: Totem-monumento ao preso político, 1970.

Duas personalidades de complexa e extraordinária poética, na transição entre os anos 1960 e 70, época de contracultura, guerrilha política e visionarismo, Meireles e Calzolari trouxeram à tona sentimentos extremos e lancinantes, por meio de alegorias e instalações metafóricas.

Totens monolíticos, animais amarrados, gelo e fogo, tortura, sofrimento, loucura e morte. Que sinais e estranhos laços unem esses dois artistas, separados por continentes e culturas, contextos particulares, formações díspares, e sentimentos tão similares?

Sem Título (Malina), de Calzolari, realizado em 1968 em Bolonha, trazia três paralelepípedos de gelo rosado, colocados de pé, um ao lado do outro, e observados por um cão albino (de nome Malina) que estava preso por correntes a pouca distância deles. Cego pela intensidade da luz, acabou transtornado e enlouquecido.

Tiradentes: totem-monumento ao preso político, de Meireles, realizado em 1970 em Belo Horizonte, organizou-se em um único mastro ou poste de madeira, também vertical, no qual foram amarradas dez galinhas vivas. Um termômetro de mercúrio, no alto da coluna, mediria o calor da combustão dos animais, queimados em sacrifício, sem chance de escapatória.

O gelo derreteria e transformar-se-ia em uma mancha d'água. O fogo consumiria a carne e se tornaria um amontoado de cinzas.

Nos dois trabalhos há alguns elementos comuns ou semelhantes. O uso de colunas, por exemplo, é um dado importante. Em Meireles ela aparece isolada, central, com sua verticalidade acentuada pelo próprio sentido e movimento das chamas. Já em Calzolari, multiplicada por três, e deslocada em relação ao animal, realiza movimento descendente rumo ao chão.

Historicamente, a coluna representa um papel importante na estrutura construtiva arquitetônica, presente nos menires celtas ou nos templos clássicos. Ponto de sustentação, espelha-se na posição vertical do ser humano, e assim identifica-se com ele. Sob esse aspecto, lembrando a análise que Rosalind Krauss faz da escultura moderna⁴⁰, pode ser, simbolicamente, um duplo

⁴⁰ Rosalind Krauss. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

da própria idéia de escultura, sintetizado pelos artistas minimalistas norte-americanos na década de 1960 como um paralelepípedo puro que, entretanto, pode ser jogado ao chão, como na experimentação teatral de Robert Morris, realizada em 1962. Seria essa forma, porém alargada como uma parede, o *monólito*, que apareceria no filme *2001: uma odisséia espacial* de Stanley Kubrick, realizado em 1968. Representa em última instância a idéia de monumento, um ponto marcante, um dado memorial.

A contraposição da coluna, nos dois casos, à presença de animais, é um fator significativo. Em ambos eles aparecem atados, por cordas ou correntes, no próprio objeto cultural (Meireles), ou próximo a ele (Calzolari). As galinhas, do artista brasileiro, evocam o patético, o néscio, o acomodado, o inocente, enquanto o cão do italiano traz a noção de atenção, fidelidade, do papel de guardião e protetor.

Entretanto, existe uma diferenciação substancial entre os dois trabalhos: enquanto em Calzolari é o próprio monumento/monólito/menir que desaparece aos poucos, permanecendo a criatura viva que resiste ao processo deflagrado, em Meireles, ao contrário, as criaturas perecem e o que resta é o monumento artificial, abstrato e geométrico, que em consequência transforma-se em totem, ou seja, um substrato simbólico incrustado em uma forma cultural. Os tempos de consumação são também diversos: a rapidez destruidora do fogo contra o lento derretimento do gelo.

Se a obra de Meireles parece delimitada, em seu título e sua circunstância contextual (uma data comemorativa), a uma correspondência ou justaposição entre Tiradentes (um mártir da nação) e os “presos políticos” (que assim ganham também a condição de mártires), a de Calzolari, que configura-se “sem título”, com apenas a alusão do nome do cão entre parênteses (*Malina*), ganha um caráter universal, referenciado em um dado específico (*aquele* cão). Nas palavras de Alessandra Borgogelli e Ginestra Calzolari:



Pier Paolo Calzolari.
Sem título (*Malina*), 1968.

Assim, a ação da luz é dupla. O cão albino não possui defesas naturais físicas ou qualquer outra coisa para resistir, e então a ação da luz provoca uma reação de negação de um novo estado de “consciência”. Dessa forma, a luz se transforma em um elemento perturbador que “cega o albino”, pondo-o louco porque ele não pode equilibrar o choque com a realidade. O mesmíssimo processo está em trabalho com o gelo, mas aqui é Calzolari que, usando um elemento que é por sua natureza afetado pelo calor e pela luz, provoca loucura.⁴¹

Calzolari, de alguma forma, identifica-se com o cão, como se a arte fosse um estado alterado da consciência, na qual o artista mergulha e permanece por algum tempo imerso. Por outro lado, o desfazer dos blocos de gelo seria o desvanecer da idéia de escultura tradicional, ou mesmo da materialidade formal típica do minimalismo, fator que, segundo Germano Celant, estaria presente nas obras dos artistas da *arte povera*.

Declarações do artista brasileiro, revelam que as origens de sua proposta não se relacionavam apenas a um fato político específico, mas a uma experimentação de caráter mais amplo e conceitual.

Havia aspectos formais e conceituais, intimamente ligados à questão do objeto de arte, que nada tinham a ver com o discurso político. Com Tiradentes... eu estava interessado na metáfora e no deslocamento do tema. Queria usar o tema, vida e morte, como a matéria-prima do trabalho. O deslocamento é o que importa na história do objeto de arte. Mas esse trabalho contém um discurso mais explícito, direto, que é meu próprio ponto de vista. Como objeto formal, evoca memórias de auto-imolação, ou de vítimas de explosões ou de bombardeios de napalm.⁴²

⁴¹ Alessandra Bongogelli e Ginestra Calzolari. Untitled [Malina], 1968. In: CHRISTOVBAKARGIEV, Carolyn (org.). *Arte Povera*. London: Phaidon, 1999, p.241.

⁴² Cildo Meireles. Entrevista: Gerardo Mosquera conversa com Cildo Meireles. In: *Cildo Meireles*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999, p.15.

É preciso atentar para o detalhe do termômetro colocado no alto do

poste de madeira: o instrumento é um sinal de um registro *físico* do processo, que tanto pode marcar o limite de calor exalado pelas chamas, como pode ter-se destruído pela excessiva dilatação do mercúrio, além dos limites estabelecidos para o medidor.

O termômetro utilizado era do tipo comum, ou seja, aquele apropriado para as variações normais de temperatura do *corpo humano*. À medida que é apostado a uma experiência envolvendo outros animais, de comportamento orgânico dessemelhante, e a uma fonte de calor intensa e acima da capacidade de adaptação do ser humano, que traz como consequência o risco de morte, o artista força, pela contingência, a soma de significados díspares que se condensa na idéia da permanência do símbolo, no dado memorial de um ato, no caso fruto de um processo de violência.

Portanto, a justaposição de idéias comporta-se como um fato alegórico, ou seja, os dados apresentados, juntos, configuram-se como uma nova idéia que *não está lá*, representa algo ausente, já consumido, memória cultural da experimentação, símbolo da ultrapassagem dos limites humanos, da destruição da possibilidade de vida, imposta a criaturas inocentes, ignorantes, alheias a seu estado prisional e submisso.

O sacrifício, nesse caso, não é igual ao do monge tibetano que se imola de modo consciente e proposital como sinal de protesto nas ruas de Saigon. Ele é objeto de imposição, estado de sítio, do poder de dominação pela força bruta. O monumento-totem, abstração geométrica, é a glorificação do vencedor, do dominador, da cultura sobre a natureza.

Entretanto, a grandeza da proposta de Meireles é *expor publicamente o processo*, ou melhor, deixar clara a violência que existe por trás do símbolo. A combustão, atirada ao rosto dos espectadores da mostra, desconstrói o mito e o totem, revela a crueldade incrustada nas realizações humanas, o terrível gerador da forma cultural, e portanto da própria arte. As sensações (o calor, o cheiro da carne consumida, o som do crepitar do fogo) expõem a origem da visualidade, de sua dominância conceitual, o prazer estético provindo

do desprazer da dor e do horror anunciados. Essa contradição é explicada em uma análise de Ronaldo Brito:

Produzir objetos de arte, estáveis materialidades, significaria seguir estruturalmente o modo de ação repressor do Sistema. Recalcar densidades numa Forma, numa organização de Poder, cujo sentido final seria anular seus efeitos específicos: fluidez que escapa à aritmética das unidades, dispersividades que atravessam a geometria da Ordem, resíduos que não se prestam à Construção.⁴³

Calzolari, propondo um fim diverso, em que a forma, que aqui gera a violência, por emitir a intensa luz que cega e desnorteia o animal, acaba por se desmoronar, desmonumentalizar, transforma-se em água, mancha, um quase nada que evapora, vagarosamente, evidencia a vitória da criatura, da vida, da natureza, frente ao dado cultural humano. Mesmo que vítima de uma martirização imposta, semelhante a da obra de Meireles, a criatura sobrevive ao processo, e demonstra que a resistência, ainda que dolorosa, humilhante, enlouquecedora, pode ser um outro caminho possível dentro do processo cultural humano.

Milton Machado sintetiza assim essa obra:

Deslocamento é precisamente o assunto desse trabalho. Suas verdadeiras matérias não são a madeira, o pano, essas coisas. Nem as – oh, perverso deslocamento! – “galinhas fritas”. Os verdadeiros materiais aqui são vida e morte. As galinhas se tornam lama, terra, o deslocamento que perfazem é das cinzas às cinzas, do pó ao pó, estão aqui para a graça do desumano. O termômetro explode, sem dúvida, dado o calor, a febre das circunstâncias. Mas Mercúrio é o deslocamento com asas em seus pés. Se a imolação é o inferno, o deus desloca a si mesmo, para curar. Mercúrio é o consolo de cada prisioneiro, político, de guerra,

⁴³ Ronaldo Brito. Frequência Imodulada. In: BASBAUM, Ricardo (org.). *Arte Contemporânea Brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001, p.113.

*porque Mercúrio, por natureza, é livre. [...] As memórias são quentes quando queimam, mas – como o vento – Mercúrio é sempre frio.*⁴⁴

Cildo Meireles e Pier Paolo Calzolari estão lidando, quase que simultaneamente, embora desconhecendo um o trabalho do outro, com a grande questão da crise da forma, da cultura, das estruturas sociais na qual vive o homem. Na aparente “pobreza” dos materiais, na efemeridade de suas formas, na absoluta síntese de idéias condensada na essência do ato, jaz a problematização do meio cultural em que estão mergulhados, e a ampla discussão das questões mais contundentes da humanidade, não restritas apenas ao seu momento histórico, mas à condição humana, na eterna contradição entre a o processo contínuo de invenção cultural e a consciência da constância e fragilidade de ser também parte integrante da natureza e do ambiente.

⁴⁴ Milton Machado. Power to the Imagination: art in the 1970s and other Brazilian miracles. *Arara* n.3. Disponível em: <http://www2.essex.ac.uk/arthistory/arara/issue_three/paper2.html>.

Ambientes de confrontação

Kynaston McShine esteve no Brasil em 1969, e visitou o Salão da Bússola. Ao selecionar obras para a exposição *Information*, realizada no MoMA de Nova Iorque, acaba por optar por um pequeno grupo bastante particular e peculiar de artistas brasileiros: Hélio Oiticica, o artista mais maduro e experiente, além de propositor do Programa Ambiental, e uma nova geração, ainda bastante jovem, mas que se havia destacado em alguns eventos recentes, o Salão da Bússola e Do corpo à Terra.

Evidentemente, em relação às representações norte-americana e europeia, presentes na mostra, o conjunto brasileiro parecia colocar em primeira instância de suas propostas não um fator puramente cerebral, lingüístico e programático, mas uma ênfase em questões relacionais, participativas e sensoriais.

Oiticica e Meireles ocupam, entretanto, polos opostos quanto à finalidade de suas proposições, ambas todavia extremamente subversivas: os *Ninhos* demonstravam o alcance da proposta de “crelazer” de Oiticica, que



Cildo Meireles. *Inserções em Circuitos Ideológicos: projeto coca-cola*, 1970.



Cildo Meireles. *Inserções em Circuitos Ideológicos: projeto cédula*, 1970.

criavam um lugar de aconchego, “curtição”, troca de experiências, meditação, relaxamento, descanso, esconderijo, permissividade, contravenção; já as *Inserções em Circuitos Ideológicos*, de Meireles, geravam a possibilidade de uma intervenção sutil, porém concreta, e eminentemente política, por parte de uma população mais abrangente do que o público freqüentador de exposições de arte.

Guilherme Vaz e Barrio, por outro lado, situavam-se em posições intermediárias: Vaz representado a tensão de um campo invisível; Barrio trazendo a efemeridade do precário como provocação pontual e visceral.

Vaz participa de *Information* com uma instalação chamada *Solos Ardentes*, na qual uma área era determinada, sem limites visuais, por linhas de calor em altas temperaturas. Para o artista, “arte não é tarefa de construção de expedientes nem de objetos, ela é a tarefa da construção de um território”⁴⁵.

Barrio mostrou as intervenções realizadas no Brasil por meio de filmes e de documentação fotográfica. Embora suas ações anarquistas, radicais e até violentas tenham sido impactantes no momento de sua realização, pode-se imaginar que o “esfriamento” de estar representado por outros meios, e não por sua presença contundente, tenha diminuído o impacto de sua obra na mostra.

Em uma exposição com uma montagem, na verdade, bastante convencional (em comparação com a mostra *Live in your head: when attitudes become form*, realizada no ano anterior em Berna, Suíça, na qual o caráter processual das obras era enfatizado por uma apresentação anárquica e caótica dos trabalhos, em sua maioria efêmeros), e que se tornou conhecida como consagradora da arte conceitual, as propostas brasileiras ficam como que em suspenso, solicitando outras chaves de análise, diversas daquelas pelas quais se vê uma “proposição conceitual”.

Entretanto, é curioso que, tanto Oiticica quanto Meireles tenham ficado marcados como artistas conceituais ou conceitualistas, mesmo que suas propostas fujam aos cânones codificados pela História da Arte contemporânea.

⁴⁵ Ana Paula Conde. Contra o som almanada. Entrevista com Guilherme Vaz. *Tropico*, revista eletrônica, seção a.r.t.e. Disponível em: <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2605,1.shl>, acesso em 17 de agosto de 2006.



É nesse sentido que a idéia de programa ambiental, de Hélio Oiticica, re-proposto por Mário Pedrosa para um número ampliado de artistas brasileiros como arte ambiental, alcança um outro patamar de possibilidade historiográfica, no qual a idéia de “ambiente” encontra um significado amplo e distensivo.

O “ambiente”, mais do que um espaço físico que trabalha a percepção humana, é a possibilidade de um fluxo, uma troca de energia vital, possibilitado pela proposição artística que evidencia o espaço real de vivência na cidade, a partir das experiências com objetos, imagens, textos e relações urbanas. Assim, por mais diferentes que sejam as propostas de Oiticica, Vaz, Barrio e Meireles, todos eles criam esse campo de força “ambiental”, coisa ausente de artistas conceituais como Joseph Kosuth, por exemplo⁴⁶.

Mais do que simples “informação”, a noção de ambiente carrega um significado viscoso, que exige uma atuação do espectador além de sua intelectualidade, como personagem social e eminentemente urbano, isto é, público. A “inserção” significa, desse ponto de vista, a efetiva colocação do público como parte da estrutura ambiental, que envolve todos os possíveis discursos do governo, da indústria, da troca de mercadorias, das ideologias anunciadas. Interferir nesse sistema, ou compreender que é possível a manifestação, é possibilitar a reversão da concepção do objeto e da produtibilidade do obra de arte, assim como da sociedade de consumo em que está inserida. Nesse sentido, entender “inserções” como um *ready-made* invertido é pensar que

⁴⁶ Na verdade, pode-se admitir que há um caráter ambiental quando Kosuth utiliza o meio jornal, as vitrines ou o *out-door*, entretanto a ênfase lingüística de seus trabalhos dirige-se a outros objetivos.

o confronto com a arte gera uma transformação, mesmo que ínfima, nas estruturas estabelecidas.

O fluxo das intervenções nas garrafas de coca-cola de Meireles independe do grau de adesão da sociedade, pois carrega latente, como uma faísca, sua propagação em escala geométrica e infinita. Não é por acaso que o complemento da obra, no catálogo da exposição, seja o texto *Cruzeiro do Sul*.

Trata-se de um texto intenso, no qual Meireles claramente toma posição por um território “a oeste de Tordesilhas”, ao qual a cultura ocidental não atinge, o “lado selvagem”, isento de raciocínios e habilidades, e também de estilos e movimentos artísticos, quaisquer que sejam. Preconizando que “a selva se alastrará” até cobrir todo o lado ocidental, propõe que se extingam as metáforas, e em seu lugar fiquem lendas e fábulas, recordações de “conquistas reais e visíveis”⁴⁷.

Desdobramentos e possibilidades

Em junho de 1970, inaugurou-se a mostra *Agnus Dei*. Tratava-se de uma sequência de exposições, realizadas na Petite Galerie, pelo chamado “grupo de Brasília”, ou da Unidade Experimental, embora com a ausência de Luiz Alphonsus e a incorporação de Thereza Simões. Na conclusão, aconteceu também uma manifestação de Frederico Morais, que denominou sua intervenção de *Uma Nova Crítica*, ou seja, um comentário sobre as obras expostas, sob a forma de novas obras realizadas pelo crítico (assemelhando-se ao que já havia feito em *Do Corpo à Terra*).

Na primeira semana (22 a 29 de junho) Tereza Simões expôs *Inscrições*, formada por telas brancas, acompanhadas de frases ou títulos referentes a cada uma delas. Como um desdobramento das proposições em que utilizava carimbos, o texto tornou-se preponderante, e única referência à fruição da obra.

⁴⁷ Cildo Meireles. *Cruzeiro do Sul*. In: *Cildo Meireles*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999, p. 106.

Guilherme Vaz, na segunda semana (30 de junho a 07 de julho), propôs apropriar-se de todos os espectadores que visitassem a mostra, exibindo, a seguir, os documentos dessa apropriação. Ao mesmo tempo expôs um comunicado, datilografado em uma folha de papel, pelo qual realizava uma desapropriação de datas (áreas / tempo), que eram listadas em seqüência. Vaz relata que o proprietário da galeria, vendo que nada havia a ser exposto e vendido, acabara por fechar o acesso ao público.

A galeria trouxe, na terceira semana (8 a 17 de julho), o trabalho de Cildo Meireles, que mostrava um conjunto de suas obras anteriores, inclusive por meio de registro fotográfico de algumas delas, como *Tiradentes: tótem-monumento ao preso político*. Apresentou, pela primeira vez no Brasil *Inserções em Circuitos Ideológicos: projeto Coca-Cola*, demonstrado por meio de três garrafas de refrigerante com diversos níveis de líquido, nas quais se vê a interferência de um texto impresso no vidro com os dados da proposta.

No dia 18 de julho, em *A Nova Crítica*, Frederico Morais expôs quinze mil garrafas de Coca Cola, algumas contendo a proposição de Cildo Meireles, um conjunto de telas com inscrições realizadas por transeuntes em mictórios e locais públicos e um termo de “desapropriação” das pessoas apropriadas por Guilherme Vaz, além de uma foto do monge imolado em fogo em uma praça pública de Saigon.

Assim, mais uma vez a postura crítica ganhava um novo formato e atuação, não só por seu engajamento junto aos artistas, mas por propor um tipo de paráfrase das obras como comentário crítico. E, se essa relação crítico-artista ficou subvertida com tal concepção de Morais, ele ainda desenvolveria também uma nova postura para a relação público-obra-crítica, considerando que o espectador deve colocar-se no mesmo ponto de vista do artista, ou seja, ser também um criador. Isso ficaria claro nas atividades didáticas que desenvolveria no MAM, no ano seguinte.

Agnus Dei significa, portanto, para o trabalho de Cildo Meireles e o grupo da Unidade Experimental, uma síntese de um percurso comum, ao mes-

mo tempo em que aponta, a partir de então, para uma individualização das propostas pessoais de cada artista e do crítico Frederico Morais. Meireles, a partir desse momento, iniciou uma experimentação na qual a questão visual seria deixada em segundo plano, a percepção se daria através dos outros sentidos, e na qual o raciocínio intelectual se transformaria no principal órgão perceptivo.

A noção de uma compreensão do ambiente, seja ele físico, social, econômico ou simplesmente humano, encontrou seu lugar no termo *BlindHotLand* (Terra-Quente-Cega), que se tornou o fio condutor de seu trabalho para os anos seguintes, e que se concretizaria em seu retorno ao Brasil, depois de uma estadia em Nova Iorque.

Na sua volta, a primeira coisa que fez foi visitar sua família em Brasília, onde comprou material de desenho, e voltou, assim, a desenhar.

O que me impressionou em Brasília foi a questão humana. O homem. O candango que não é geométrico. Aos 16, 17 anos eu já tinha uma experiência grande de Brasília. Mais do que isso, eu já tinha uma opinião sobre a cidade. Uma cidade não são as pessoas que a habitam, não é a arquitetura. É um conjunto de situações. Uma cidade tem alma.⁴⁸

⁴⁸ Cildo Meireles. Frederico Morais entrevista Cildo Meireles. In: *Algum Desenho (1963-2005)*. Rio de Janeiro: CCBB, 2005, p.66.

CONCLUSÃO

A partir de meados do ano de 1970 Cildo Meireles começa a desenvolver uma série de trabalhos que denominaria *BlindHotLand*, ou seja, *Terra-Quente-Cega*. Essa série parte da idéia de construir obras que tivessem como princípio atingir os sentidos humanos do tato, audição, olfato, paladar, em detrimento do aspecto visual, predominante e, de certa maneira, hegemônico em nossa sociedade.

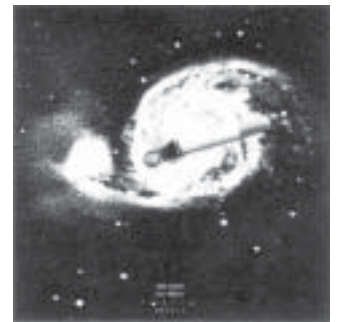
Espelho Cego, *Mebs-Caraxia*, *Entrevendo* e *Eureka* são algumas das obras que produziria ou idealizaria naquele momento. Alguns anos depois, em 1975, na sua volta ao Brasil, realizaria a exposição *Eureka / Blindhotland* no MAM-RJ.

Essa série é paradigmática e fundamental para entender como a trajetória de Meireles, deslocando-se do Rio a Brasília, e de volta ao Rio, fez com que determinados problemas aparecessem e se desenvolvessem de modo peculiar nas atividades do grupo da Unidade Experimental.

A “perspectiva de Brasília”, idéia construída durante o IV Salão de Brasília em 1967, principalmente por Frederico Morais e Mário Pedrosa, na verdade não poderia advir de uma estadia efêmera e fugaz pela região. Não se tratava apenas de um “ponto de vista” momentâneo, mas de um estado de vivência que poderia ser gerado apenas por uma efetiva presença naquele ambiente, a



Cildo Meireles. *Espelho Cego*, 1970.



Cildo Meireles. *Mebs/Caraxia*, 1970-71.



Cildo Meireles. *Zero Cruzeiro*, 1974-78.



Cildo Meireles. *Sal sem Carne*, 1975.

partir da qual essa idéia seria capaz de manifestar seu potencial e sua complexidade.

O cadinho de ambigüidades, entre a promessa de um mundo moderno, desenvolvido e civilizado, e a contradição da desigualdade social de seus habitantes, a centralização política e a precariedade de suas construções provisórias (na década de 1960 Brasília parecia um grande canteiro de obras), fizeram com que esse início de cidade se aliasse a um passado cultural de significado muito mais profundo, potente e rude.

Essa energia latente, presa à terra, candente, a partir da fenda produzida pela fundação de Brasília, produziu a idéia de tal furor cego, dramático, terrível, implacável e impiedoso. Brasília é a Terra-Quente-Cega trazida à memória pela obra de Cildo Meireles, na qual a arte moderna encontra-se sempre prestes a ser engolida por suas entranhas.

Assim, a questão ambiental posta à arte contemporânea brasileira a partir primeiramente das idéias e da obra de Hélio Oiticica, que pretendia a síntese mental e sensorial (a união do conceito ao fenômeno) e que se torna fato a partir do momento em que “toca” o espectador fazendo-o participar ativamente da obra, transforma-se em algo explosivo, bélico, contagiante, multiplicador.

Construídos a partir da dúvida, do questionamento, da ação, os experimentos do grupo da Unidade Exprimetal potencializam a conquista do território, a invasão mútua entre arte e vida, e portanto também de uma condição política revolucionária e subversiva - a arte guerrilha proposta por Frederico Moraes.

Os materiais “pobres”, precários, restos e lixos são mais do que uma presença do orgânico e do efêmero, constituem uma metáfora da terra cega, bruta, sertaneja e cruel que invade a civilização limpa e racional das grandes cidades.

Trazendo de volta (por que não pensar?) as propostas dos “primitivos de uma nova era” do modernismo brasileiro¹, Meireles iria buscar no sertão e nos seus personagens mais importantes (o índio e o sertanejo), assim como em figuras marginais (o interno de um hospital psiquiátrico), a possibilidade de uma arte “virgem”, não contaminada pelas correntes contemporâneas, vistas como meras modas em formato de vanguarda, que obedecem aos mesmos padrões de veiculação e comércio, ou seja, consagração como entidade artística. Isso apareceria em *Zero Cruzeiro*, *Sal sem Carne*, e no conjunto *Eureka/Blindhotland*, realizados em 1975.

Em *Zero Cruzeiro*, as efígies da cédula representam o índio e o alienado mental, ambos destituídos de valor na sociedade “civilizada”. Em *Sal sem Carne*, as comunidades marginalizadas dos índios craós e dos habitantes de uma pequena cidade do interior de Goiás fundem-se, mesmo contrastantes, em sons e imagens que evidenciam a perda da pureza cultural e um hibridismo inexorável.

No projeto *Eureka / Blindhotland*, composto de três propostas, duas tratam da percepção tátil e sonora do espaço e do peso, e a terceira é realizada por meio da publicação de imagens duplas em jornais, na qual aquele personagem alienado se contrapõe à imagem de uma esfera com variação de suas proporções de tamanho. A questão da densidade, tema central da série, relativiza valores e potências. Retomando Bachelard, há uma medição dos “espaços de posse”, a análise de uma topofilia que evidencia a estranheza do habitual. Ou a evidenciação do sublime urbano das idéias de Argan: o infinitamente pequeno mostra-se infinitamente denso, o sem valor verifica-se inversamente potente: é a possibilidade da explosão do gueto.

A “revolta dos sertões” coloca-se como uma vingança secular, uma tensão onipresente que diz respeito a um contra-fluxo, uma tomada de poder



Cildo Meireles. *Eureka/Blindhotland*, 1975 (inserções em jornais)

¹ Em manifesto Frederico Morais declara: “somos os bárbaros de uma nova raça”. In: BITTENCOURT, Francisco. Geração tranca-ruas. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 9 maio 1970.



Cildo Meireles. *Eureka*, 1970-71.

que espreita uma revolução, mas que entretanto não se concretiza, ou não necessita que se torne factual. O simples fato de ser possível modifica as relações, requalifica o ambiente.

Não é por outro motivo o significado denso e peculiar de *Cruzeiro do Sul*, texto e obra, que vem trazer justamente todo esse contexto complexo à arte contemporânea brasileira e internacional (lembrando que o texto aparece primeiramente na mostra *Information*, no MoMA de Nova Iorque).

Nada de tropical, nada de exótico, nada do esperado. O pequeno cubo, forma geométrica perfeita, de 9 mm de aresta, contém uma bomba prestes a explodir. Pequeno ponto inserido no imenso vazio, sozinho contém todo significado cultural do que aqui foi discutido. Sem a provocação agressiva de *Tiradentes*, nem a atividade política das *Inserções*, *Cruzeiro do Sul* é tão forte e destruidor como as outras obras que Meireles produz simultaneamente.

Assim, as duas obras formalizadas por dois cubos, *Dados* e *Cruzeiro do Sul*, ambos datados de 1970, que iniciam e finalizam o pensamento exposto, evidenciam-se paradigmáticos. Se, no primeiro caso, há um diálogo de aproximação, e mesmo confirmação, do artista enquanto integrante do movimento internacional da arte conceitual, e portanto de seu reconhecimento como conceitualista, o segundo caso aponta para uma outra possibilidade de inserção, na qual sua poética ambiental predomina e vai além de uma discussão lingüística.

É preciso deixar claro que, quando se toma o termo ambiental, a referência que se faz incorpora tanto o desenvolvimento do Programa Ambiental de Hélio Oiticica, na direção de obras e propostas que ativem, pela vivência, a relação do espectador com o meio físico/cultural no qual este se encontra imerso, como a atitude arte/guerrilha proposto por Frederico Moraes. A

definição de Popper, que considera o ambiental como um *cruzamento* das tendências conceituais (mentais) e da *arte povera* (perceptivas) é esclarecedora a esse respeito. Não se trata apenas da construção ou idealização de ambientes, mas da proposta de uma efetiva *inserção* no meio (natural, cultural, histórico, estrutural).

Eureka/BlindHotLand significa uma importante conquista da poética ambiental² de Cildo Meireles e, na medida que traz a significação do mito/experiência Brasília³, transforma-se em um índice da Unidade Experimental, que mesmo interrompida, ecoa até hoje, buscando seu caminho lento, agudo e invisível, que vai cruzando o continente para encontrar as águas quentes, mas agitadas, do Oceano Pacífico.



Cildo Meireles. *Cruzeiro do Sul*, 1969-70.

² Seria temerário, nesse momento, afirmar a ocorrência de uma arte ambiental no Brasil, mesmo que o termo seja efetivamente utilizado por Pedrosa e Schenberg. Denota-se necessário um estudo do conjunto de artistas atuantes na época dentro dessa perspectiva, o que será possível a partir das novas pesquisas que se têm efetivado sobre esse período.

³ Sintomaticamente, em *Eureka*, um dos pratos de uma balança é ocupado por dois paralelepípedos verticais (o sinal de “igual” em rotação de noventa graus), imagem que se assemelha ao edifício do Congresso Nacional.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Obras de Referência (Manuais, Dicionários)

Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2001.

TURNER, Jane (Org.) *Groove's Dictionary of Art*. London: 1994.

Livros

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

ANDRADE, Oswald. *Estética e política*. São Paulo: Globo, 1992.

ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BARTHES, Roland. *Mitologias*. 2. ed. Rio de Janeiro: Difel, 2006.

BASBAUM, Ricardo (Org.) *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

BRITO, Ronaldo. *Experiência crítica*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

- CALIL, Carlos Augusto; MACHADO, Maria Teresa (Org.) *Paulo Emilio: um intelectual na linha de frente*. São Paulo: Brasiliense; Rio de Janeiro: Embrafilme, 1986.
- CANONGIA, Ligia (Org.) *Artur Barrio*. Rio de Janeiro: Modo, 2002.
- CELANT, Germano. *Piero Manzoni: catalogo generale*. Milano: Prearo Editore, 1975.
- CHRISTOV- BAKARGIEV, Carolyn (Org.) *Arte Povera*. London: Phaidon, 1999.
- CORREA, José Celso Martinez. *Primeiro ato: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958 – 1974)*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- FAVARETTO, Celso. *A Invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2000.
- FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Org.) *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- HARRISON, Charles; WOOD, Paul (Org.) *Art in theory 1900-1990: an anthology of changing ideas*. Cambridge: Blackwell, 1994.
- FIGUEIREDO, Aline. *Artes plásticas no Centro-Oeste*. Cuiabá: Edições UFMT/MACP, 1979.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- GULLAR, Ferreira. *Arte brasileira hoje*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973.
- KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- MARCHÁN, Simon. *Del arte objetual al arte de concepto*. 2. ed. Madrid: Alberto Corazón, 1974.
- MEIRELES, Cildo. *Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.
- _____. *Cildo Meireles*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- MILLIET, Maria Alice. *Lygia Clark: obra-trajeto*. São Paulo: Edusp, 1992.
- MOTTA, Flávio. *Textos informes*. 2. ed. São Paulo: FAU USP, 1973.

- MUGERAUER, Robert. *Interpreting environments: tradition, deconstruction, hermeneutics*. Austin: University of Texas Press, 1995.
- NEWNAN, Michael; BIRD, Jon (Org.). *Rewriting conceptual art*. London: Reaktion Books, 1999.
- OBRIST, Hans Ulrich. *Arte agora! : em 5 entrevistas*. São Paulo: Alameda, 2006.
- OITICICA, Helio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- PAPE, Lygia. *Lygia Pape*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.
- PECCININI, Daisy. *Figurações Brasil anos 60*. São Paulo: Edusp/Itaú Cultural, 1999.
- PEDROSA, Mário. *Dos murais de portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- PIGNATARI, Décio. *Contracomunicação*. 3. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.
- POPPER, Frank. *Art, action et participation: l'artiste et la créativité aujourd'hui*. Paris: Klincksieck, 1980.
- RESTANY, Pierre. *Os novos realistas*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- RIBEIRO, Marília Andrés. *Neovanguardas: Belo Horizonte – anos 60*. Belo Horizonte: C/Arte, 1997.
- RIBEIRO, Marília Andrés; SILVA, Fernando Pedro da (Org.) *Um século de história das artes plásticas em Belo Horizonte*. Belo Horizonte: C/Arte, 1997.
- ROCHA, Glauber. *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- RORIMER, Anne. *New Art in the 60s and 70s: redefining reality*. London: Thames & Hudson, 2001.
- SCHENBERG, Mário. *Pensando a arte*. São Paulo: Nova Stella, 1988.
- SONFIST, Allan (Org.). *Art in the land*. New York: E.P. Hutton, 1983.
- SOULÉ, Michael E.; LEASE, Gary (Org.). *Reinventing nature? Responses to post modern deconstruction*. Washigton-DC: Island Press, 1995.
- SILVA, Ernesto. *História de Brasília*. 2. ed. Brasília: Senado Federal, 1985.

Periódicos

- ARTE negra em exposição na UnB a partir de hoje. *Correio Braziliense*, Brasília, p.2, 3 dez. 1964.
- BARRENECHEA, o pioneiro das artes plásticas no Distrito Federal. *Jornal de Brasília*, Brasília, 16 jun 1983. Caderno Cidades, p.17.
- BODIEL, Thiam. Finalidade da exposição: o que é que a África tem. *Correio Braziliense*, Brasília, 8 dez. 1964. Caderno 2.
- CASTELO inaugura II Salão. *Correio Braziliense*, Brasília, p.2, 2 set. 1965.
- EXPOSIÇÃO de arte negra é instalada na universidade. *Correio Braziliense*, Brasília, p.3, 4 dez. 1964.
- HIRSMAN, Maria. Cildo Meireles provoca com “Desvio para o vermelho”. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 28 set. 1998. Caderno 2, p. D-12.
- INAUGURA-SE hoje, com o presidente Castelo, o II Salão de Arte Moderna. *Correio Braziliense*, Brasília, 01 set. 1965.
- Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 29 out. 1969.
- MORAIS, Frederico. “Ambientes” de Cildo Meireles. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 01 mai. 1969.
- MORAIS, Frederico. Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da obra. *Revista de Cultura Vozes*, Petrópolis, Ano 64, Vol. LXIV, n.1, p.45-59, jan./ fev. 1970.
- OITICICA, Hélio. A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade. *Habitat*, São Paulo, ano 12, n.70, p.51, dez. 1962.
- OLIVEIRA, J. Jézer de. Grupo de Pesquisa de Arte Visual em Brasília. *Correio Braziliense*, Brasília, 18 ago. 1964. Caderno 2.
- PIERO Manzoni. *Domus*, Milano, n. 400, mar. 1963. Notiziario: arte, p. 35.
- VIEIRA, José Geraldo. Materiais insólitos, desde o Dadaísmo até a Pop Art. *Habitat*, São Paulo, n. 80, p. 57, nov./dez. 1964.
- _____. O Grupo de Pesquisas Visuais. *Habitat*, São Paulo, n. 79, p. 61-64, set/out. 1964.

TEJO, Cristiana. Arte tem que seduzir: entrevista Cildo Meireles. *Diário de Pernambuco*, Recife, 6 jan. 2002.

Catálogos de Exposição

BARRIO, Artur. *A Metáfora dos Fluxos 2000 / 1968*. São Paulo: Paço das Artes; Rio de Janeiro: MAM RJ; Salvador: MAM Bahia, 2000.

BARRENECHEA, Felix Alejandro. *Barrenechea – Pintura 82*. Brasília: Galeria “A” da Fundação Cultural, 1982.

_____. *Barrenechea – Pintura*. Brasília: Galeria de Arte da Fundação Cultural, 1984.

BITTENCOURT, Francisco ; MORAIS, Frederico. *Depoimento de uma geração 1969-1970*. Rio de Janeiro: Galeria de Arte Banerj, 1986.

FAVARETTO, Celso. Oitica e a música tropicalista. In: *XXIV Bienal, Arte Contemporânea Brasileira: Um e/entre Outro/s*. São Paulo: Fundação Bienal, 1998, p. 150.

GLOBAL Conceptualism: points of origin 1960-1980. New York: Queens Museum of Art, 1999.

MEIRELES, Cildo. *Algum desenho (1963-2005)*. Texto de Frederico Moraes. Rio de Janeiro: CCBB, 2005.

_____. *Babel*. Texto de Moacyr dos Anjos. Vila Velha: Museu Vale do Rio Doce, 2006.

_____. *Desenho*. Texto de Mário Cravo Neto. Salvador: MAM, 1967.

_____. *Desvio para o Vermelho*. Textos de Aracy Amaral, Sonia Salzstein e Ronaldo Brito. São Paulo: MAC-USP, 1986.

OITICICA, Hélio. *O q faço é música*. São Paulo: Galeria de Arte São Paulo, 1986.

PECCININI, Daisy. *Objeto na arte: Brasil anos 60*. São Paulo: FAAP, 1978.

Anais de congressos

ANDRADE, Marco Antonio Pasqualini de. Cildo Meireles: os primeiros anos (1963-1970). In: COLOQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, XXIII, 2003, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: CBHA/UERJ/UFRJ, 2004. p. 279-285.

..... Da abstração informal à perspectiva de Brasília: os Salões de Arte Moderna do Distrito Federal nos anos 60. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 14., 2005, Goiânia. *Anais...* Goiânia: UFG, 2005. p. 224-234.

..... Re-inserções em circuitos alegóricos: a fotografia na obra de Cildo Meireles. In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE IFCH UNICAMP, I., 2004, Campinas, SP. *Revisão historiográfica: o estado da questão: atas...* Campinas – SP, UNICAMP/IFCH, 2005. vol. 2. p. 211-218.

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. Indagações sobre a subjetividade contemporânea. In: COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, XXV, 2005, Tiradentes. *Anais...* Belo Horizonte: C/Arte, 2006. p. 39-47.

Monografias, Dissertações e Teses

DUARTE, Hélio de Queiroz. *Escolas-classe, escolas-parque: uma experiência educacional*. 1973. Monografia (Graduação em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo.

JAREMTCHUK, Daria Gorete. *Anna Bella Geiger: passagens conceituais*. 2004. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

REIS, Paulo Roberto de Oliveira. *Exposições de arte – vanguarda e política entre os anos 1965 e 1970*. 2005. Tese (Doutorado em História) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba.

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

WILNER, Renata. *Desmedidas: a densa terra volátil de Cildo Meireles*. 2000. Dissertação (Mestrado em Artes) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

Referências em meios eletrônicos

COLAVERO, Luciano Colavero. L'avvento dello spazialismo: gli Ambiente Spaziali. *Omaggio a Lucio Fontana*. Disponível em: <<http://www.geocities.com/Athens/Agora/5156/cap6.htm>>. Acesso em 26 dez. 2006.

MACHADO, Milton. Power to the imagination: art in the 1970s and other Brazilian miracles. *Arara* n.3. Colchester: University of Essex. Disponível em: <http://www2.essex.ac.uk/arthistory/arara/issue_three/paper2.html>. Acesso em 10 jul. 2006.

CONDE, Ana Paula. Contra o som-alma-penada: entrevista com Guilherme Vaz. *Trópico*, revista eletrônica, seção a.r.t.e. Disponível em: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2605,1.shl>>. Acesso em 17 ago. 2006.

REICHENBACH, Carlos. *Reduto do comodo 2006: o blog de Carlos Reichenbach*. Disponível em: <<http://redutodocomodoro.zip.net>>. Acesso em 26 jun. 2006.



Esta tese foi composta nas fontes Agenda e
Interstate, impressa em papel pólen print 120g,
pela RR Donnelley Moore em janeiro de 2007

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)