

CILDO MEIRELES: UM RELATIVIZAR DO CONHECIMENTO DO MUNDO

Angela Grando¹

Juliana Almonfrey²

Resumo

Analisamos trabalhos de Cildo Meireles que marcam a transição em sua poética do desenho para o tema do espaço ou do campo da tridimensão. Debates como o artista discute conceitualmente a questão do espaço e responde ao forte momento de experimentalismo artístico da década de 1960.

Palavras-chave: Cildo Meireles. Arte experimental. Processo criativo.

Résumé

A partir de l'étude des œuvres de Cildo Meireles qui mettent en relief la transition de sa poétique du dessin vers le thème de l'espace, nous proposons une recherche sur l'étendue de son travail vers l'espace tridimensionnel. Nous analysons la façon dont l'artiste traite conceptuellement la question de l'espace en répondant à l'expérimentation artistique des années 1960.

Mots-clé: Cildo Meireles. Art experimental. Processus créatif.

A obra de Cildo Meireles veio ganhando no campo artístico dos últimos anos uma visibilidade internacional de forma surpreendente. Tanto reflete o diálogo intenso e a experimentalidade criativa que o artista manteve com seus pares da neovanguarda brasileira das décadas de 1960 e 1970, como desenvolve uma poética com luz própria e uma coerência interna que se faz num processo criativo em articulação com a produção internacional da atualidade. Nosso estudo analisa alguns de seus trabalhos que lidam de maneira mais próxima com a transição da superfície bidimensional para o espaço tridimensional no processo da obra: *Espaços Virtuais: Cantos* (1967 e 1968) e *Impregnação* (1967-1984).

Sabemos que Meireles inicia seu trabalho através do desenho, prática que se mantém viva e engendra um diversificado acervo de obras que produzidas ao longo dos anos tecem pontos de diálogos com seus trabalhos no campo tridimensional e

¹ PPGA/UFES

objetual. Em muitos desenhos percebemos traços, sinais, indícios da gênese de ideias que posteriormente são explorados em outras pesquisas do artista. Desse modo, o desenhar em Cildo Meireles pode também ser encarado como uma espécie de “laboratório informal” no qual o artista projeta questões que serão posteriormente desenvolvidas. Ao ser perguntado sobre o significado do desenho em sua poética, ele respondeu:

O desenho talvez tenha alguma coisa a haver com sombra, com o lado sombrio do desenhador. Revela, pela sombra, o lado claro das coisas. Ou talvez tenha alguma coisa a ver com a vida interior do sujeito, com o significado mais profundo e íntimo das coisas.³

Numa espécie do que chamou de “embriaguez gráfica” e “fruto do prazer mesmo de ver uma coisa se transformando, indefinidamente, em outra”⁴, o artista exercita num traçado sincopado e abreviado, de uma energia marcante uma espécie de tumulto gráfico e cria seus personagens, os quais muitas vezes surgem indeterminados por um rápido e sintético traçado. Entre essas “quase-figuras”, muitas vezes imperceptíveis, aparece um personagem que é recorrente em muitos de seus desenhos. Trata-se de uma figura de óculos escuros, que usa um chapéu e veste uma capa. Conta o artista que a presença desse personagem em seus desenhos começa no período de sua mudança em 1967 de Brasília para o Rio de Janeiro e pode ser relacionada a um sonho, que muitas vezes se repetia, no qual uma figura de óculos escuros, chapéu e capa o perseguia⁵. Ademais, o tal personagem em sua obra permite uma alusão à tensa atmosfera de repressão que invadia o cotidiano dos grandes centros brasileiros, gerando sentimentos de medo e de desconfiança de tudo e de todos, no período do regime repressivo da ditadura militar.

Nesses desenhos, em meio a confluência dos vários motivos e figuras surgem vestígios de construções arquitetônicas sob a forma de muros ou paredes. Estes elementos arquitetônicos funcionam tanto como um demarcador de uma área que colabora para uma certa organização espacial na confusão dos elementos inscritos na cena, quanto como um indício do deslocamento do espaço: interior / exterior.

² UFES

³ Entrevista Cildo Meireles - Frederico Moraes. In: CILDO Meireles: Algum desenho (1963-2005). Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2005. Catálogo de exposição. p. 56.

⁴ Texto de Cildo Meireles. In: CILDO MEIRELES. Geografia do Brasil. Rio de Janeiro: Artviva, 2001. Catálogo de exposição. 2001, p. 21.

Entretanto, em outros desenhos desse mesmo período o aspecto narrativo cede espaço aos elementos arquitetônicos que desenvolvem-se sob tônica da instabilidade. Lidando com um imaginário-constructivo de ambientes internos, o artista elabora uma imagem surreal, na qual objetos domésticos e elementos arquiteturais se fundem e se confundem numa espécie de passagem de planos, invasões e desvios de massas cromáticas que impregnam a cena. Em contraste com os trabalhos anteriores de rápida execução e de exploração gráfica da linha, a composição dá lugar a um traçado mais calmo que constrói áreas incertas e desconcertantes. Nesses desenhos, a aparição das manchas informes contrasta com o traço retilíneo das paredes e acaba por desestabilizar, por meio de uma espécie de embate entre forma rígida e forma mole, a organização do espaço interno da cena (**Fig. 1**).

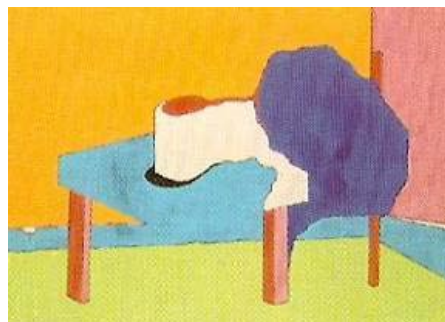


Figura 1 - Cildo Meireles. *Sem título* (1967). Guache e nanquim sobre papel. 50 x 70 cm. Coleção Cildo Meireles. In: *Ibid.*, p. 33.

Podemos inferir que, ao destituir o espaço arquitetônico de sua noção convencional, operando fusões espaciais e revertendo sua lógica corrente pela via do imaginário, Meireles já começava a elaborar suas ideias acerca da desconstrução do modo euclidiano do espaço, vista na série *Espaços Virtuais: cantos*. Desenvolvida especialmente no período em que Meireles vai residir na cidade litorânea de Parati, em 1968, essa série reflete um processo de imersão introspectiva do artista que, entre outras indagações, amplia o espaço de sua prática desenhística. A expressão e o modo intuitivo de desenhar passaria a funcionar de modo pragmático se dirigindo à execução de projetos tridimensionais: surgia, assim, um traçado rigoroso e medido sobre papel milimetrado no qual se materializa ideias de base conceitual em relação ao espaço. Com esse suporte reflexivo Meireles

⁵ CILDO, 2005, p.30.

projetava ambientes domésticos que eram reproduzidos posteriormente em forma tridimensional criando espaços internos ambientais em escala real.

A série *Espaços Virtuais: Cantos* (**Fig. 2**) desenvolve uma abordagem da percepção espacial e opera um jogo ilusionístico no encontro dos planos frontal, lateral e horizontal (noções convencionais do modo euclidiano do espaço), realiza um deslocamento, uma espécie de recuo ou desvio sobre a ortogonalidade usual do espaço. Ao propor desajustes na construção de um espaço doméstico, Meireles promove uma atmosfera de incertezas, substituiu a familiaridade pela estranheza, invertendo e subvertendo o padrão conhecido desse espaço arquitetônico. De fato, é criado um lugar em que as referências usuais se perdem e surge um espaço ambiental que solicita outros modos de compreensão e de domínio do olhar do observador. Assim, o espectador quando inserido nessa espécie de arquitetura virtual, ele corrige naturalmente a deformação do ambiente mediante o seu posicionamento em relação à peça. Isto conduz a uma vivência corporal experimental com a mesma, onde surgem novas noções de equilíbrio e de estabilidade.



Figura 2 - Cildo Meireles. *Espaços Virtuais: Cantos* (1967-1968). Madeira, tela, tinta, piso de taco. C. 305 x 100 x 100 cm. In: CAMERON, D.; MOSQUERA, G.; HERKENHOFF, P.; *Cildo Meireles*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000. p. 9.

Cildo Meireles expõe três trabalhos da série *Espaços Virtuais: Cantos* (1968/1969), no *Salão da Bússola*. O salão é indicado como um dos eventos catalisadores do surgimento de uma nova geração de artistas que ingressaria, na década de 1970, em ações inusitadas, de cunho combativo e provocativo, demarcando um espaço de atuação cada vez mais voltado para o experimental. A utilização desse termo faz referência a ideia cunhada por Mário Pedrosa, que usou o termo “Arte experimental”, na década de 1960, para caracterizar uma série de

proposições artísticas que se desenvolviam sobre um “campo aberto”, com limites frágeis de categorias e que se distinguiam do que chamou de “artesanato pictórico, escultórico e etc.” No artigo publicado no *Jornal do Brasil* “Arte experimental e museus”, Pedrosa conceituava as práticas contemporâneas que eram construídas sobre o “direito ilimitado à pesquisa e, sobretudo, à experiência, à invenção”. Nessa arte experimental, dizia o crítico: os artistas “plasmam, fazem, armam, montam coisas, objetos (ou não objetos [...] e não apenas pintam ou esculpem)”⁶.

A questão do experimental na arte brasileira vinha sendo desenvolvida ao longo da década de 1960 e 1970, especialmente pelo grupo de artistas envolvidos no projeto da Unidade Experimental do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, do qual Meireles estava entre os participantes. Dispostos a pensar a arte como campo de questionamentos e com possíveis diálogos com outras áreas, eles promoviam cursos, discussões e debates entre artistas e outros teóricos, buscando alternativas que rompessem as barreiras das categorias artísticas e que questionassem o conceito de arte.

Envolvido nesse contexto, o *Salão da Bússola* caracterizou-se pelo estado de liberdade e pela reunião de obras artísticas heterogêneas, sem categorias específicas. Meireles apresentou sob os títulos *Nowhere is my home I, II, III* (Nenhum lugar é a minha casa) três peças das séries *Espaços Virtuais: Cantos* nesse salão. Segundo o artista, os títulos são fruto de uma brincadeira que fez com o colega Antônio Dias, que na época realizou um trabalho, em pintura intitulado *Anywhere is my Land*, (1968). Além disso, o título permite trocadilhos. Com simples mudanças na pontuação e no deslocamento das palavras, a frase *Nowhere is my home* pode ter diferentes sentidos que passam pela dúvida, negação e afirmação: “Nowhere is my home?” (Nenhum lugar é a minha casa?) “No, where is my home?” (Não, onde está minha casa?) e “Now, here is my home.” (Agora, aqui é minha casa). A possibilidade de variação do título que, segundo o artista “[...] brincava com a própria estrutura da peça, com a desconstrução desse canto.”⁷, acabou operando um jogo de sentido com os trabalhos, refletindo a experiência de instabilidade e desajuste em relação à realidade quando o observador entra em contato com as peças.

⁶ PEDROSA, Mario; ARANTES, Otilia (Org.). *Política das artes*. São Paulo: Edusp, 1995. p. 297 e 298.

⁷ Entrevista concedida à autora, Rio de Janeiro, 26 nov. 2008.

Assim, em *Espaços Virtuais: Cantos* o espaço é pensado através do que é familiar e corriqueiro, contudo, operando entre o real e o virtual, entre o possível e o impossível, o artista fornece o surpreendente, criando um mundo outro, o qual pela via da arte se tem acesso. Estabelece relações novas, provocando estranhamentos, proporcionando outros modos de apreensão e percepção daquilo que habitualmente nos cerca. Como afirma Ronaldo Britto, na poética do artista importa “[...] colocar em abismo o código vigente, a leitura da realidade. Achar momentos de basculação das leis que regem a formação da Ordem.”⁸

A estreita relação com o cotidiano e a atribuição de novos sentidos ao pensar arte pode ser encarada como um dos centros da discussão da obra de Cildo Meireles. Essa questão presente em *Espaços Virtuais: Cantos*, em que a ideia de construção de espaços domésticos imaginários é explorada sob o sentido da virtualidade pode ser vista se desdobrando em outro trabalho do artista. Trata-se de *Impregnação (Fig. 3)* em que Cildo reproduz uma típica sala de estar, com objetos monocromáticos em variados tons de vermelho que dominam o ambiente. A abordagem do cotidiano em *Impregnação* pode nos levar a uma associação imediata com os trabalhos da *Pop Art*. Conta o artista que quando visitou a *IX Bienal de São Paulo*, em 1967, pode observar de perto a instalação de Claes Oldenburg, *Quarto (1963)*, e teve uma experiência marcante que de certo modo impactaria seu processo criativo. Segundo ele, duas senhoras de classe média diante de *Quarto* exclamavam entre si: “Que maravilha! Que bonito!” [...] “Você acha que podemos comprar algo assim em São Paulo.” Foi assim que, naquele instante, o artista refletiu sobre a problemática da *Pop Art*. Para ele, as senhoras “[...] não viam a peça como crítica, mas como celebração.”⁹

⁸ BRITO, Ronaldo. Freqüência Imodulada. In: MEIRELES, Cildo. *Cildo Meireles*. Texto de Ronaldo Brito, Eudoro Augusto Macieira de Souza. Rio de Janeiro: Funarte, 1981. (Arte brasileira contemporânea). p. 8.

⁹ CAMERON, D; MOSQUERA, G.; HERKENHOFF, P.; *Cildo Meireles*. Tradução Len Berg; São Paulo: Cosac & Naify, 2000. p. 138



Figura 3 - Cildo Meireles, *Desvio para o vermelho I: Impregnação*. Materiais diversos, 1967-84, foto: Pedro Motta. Disponível em: <<http://www.inhotim.org.br/arte/exposicao/obraPerm/170>>. Acesso em: 09 jul 2010.

Notamos que em *Impregnação*, é superado o aspecto mimético de reprodução do cotidiano, como aparece em *Quarto*, visto que a desconfortável impregnação cromática rompe com nossa visão habitual de uma sala de estar. Sem dúvida, *Impregnação* leva ao estranhamento e desestabiliza a visão óbvia do cotidiano. Apesar da ideia original de *Impregnação* ter sido elaborada em 1967, a instalação permaneceu sob a forma documental por vários anos. Em 1984, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Meireles apresentou *Desvio para o vermelho*, que trazia *Impregnação* juntamente com mais duas partes: *Entorno* e *Desvio*, que passaram a compor uma única instalação. Em *Desvio para o vermelho* o artista apresenta um simulacro da realidade, sugere um percurso por três salas distintas, que funcionam como etapas de uma experiência cognitiva/ sensorial, levando o espectador ao encontro de memórias.

A questão da memória, seja como deflagradora de ideias do processo criativo, seja como base da construção dos sentidos de uma obra é recorrente no trabalho de Meireles. Se *Impregnação* oferece um lugar reconhecível, a monocromia surreal que domina esse espaço singular do habitar urbano, interrompe o compasso de associações imediatas e transfere o espectador para uma outra realidade. Esse sentido de deslocamento, que se dá via uma reordenação imaginária do cotidiano, já vista também os *Espaços Virtuais: Cantos* mostra uma tendência do artista em instaurar em seus trabalhos uma espécie de tempo em suspensão, provocando possibilidades de relativizar o mundo.

Tanto *Impregnação* como *Espaço Virtuais: Cantos* evidenciam um direcionamento do artista para propostas de cunho conceitual. Esses trabalhos demonstram primazia da ideia sobre as formas artísticas e implicam a nulidade das

categorias tradicionais dos trabalhos artísticos, operando na contramão dos princípios que regulavam a concepção tradicional da obra artística e seu sistema de legitimação. Nesses trabalhos Meireles privilegia a ideia e o conceito, mas sob um modo que também aciona uma essencial experiência dos sentidos. A presença concomitante do apelo visual e intelectual denota a construção de uma “abordagem cognitiva/perceptiva” e tal procedimento, parece se apoiar na herança da “síntese entre relações sensoriais e mentais”¹⁰. Essas proposições artísticas difundidas pela *Nova Objetividade* acerca de uma participação ativa do público na obra de arte, sob um exercício simultâneo sensorial e semântico, formando um espaço único de interação em que o intelecto e os sentidos se estimulam conjuntamente.

Segundo Mari Carmen Ramírez, tal junção da experiência inteligível à sensorial foi uma “tática” utilizada por muitos trabalhos da produção conceitual brasileira cuja raiz estaria nas abordagens corpóreas sensitivas das poéticas neoconcretas¹¹. Sabemos que a presença concomitante do apelo visual e intelectual assinala uma tendência do artista em instaurar em seus trabalhos uma espécie de tempo em suspensão que incorpora a noção de participação e provoca um envolvimento sensorial indeterminado com a obra. Ademais, muitos de seus trabalhos, encarados como de cunho conceitual, nasceram de sua breve participação na Unidade Experimental do MAM, onde sua prática artística encontrava território livre para a experiência com os sentidos, explorando o tato, o olfato, o gosto, a audição, a visão como formas de linguagem. No entanto, é conhecida a objeção de Cildo Meireles em relação a arte conceitual, especialmente, no texto de sua autoria “Inserções em Circuitos Ideológicos”¹², em que parece contestar uma insipidez e uma espécie de mecanicidade inteligível desses trabalhos. Ele diz:

O problema em relação à chamada arte conceitual é sua aspiração à ausência sensorial. Para mim, essa assepsia extrema e dolorosa acaba por cegar de vez. Seria como uma espécie de sanduíche de areia ou sanduíche de algodão: possui um alto grau de desolação.¹³

¹⁰ GULLAR, Ferreira. “Teoria do Não-Objeto”. *Jornal do Brasil*, 21 de novembro/20 de dezembro, 1960.

¹¹ RAMÍREZ, Mari Carmen. *Táticas para viver da adversidade: O conceitualismo na América Latina*. Disponível em: <<http://www.eba.ufrj.br/ppgartesvisuais/revista/e15/MariCarmenRamirez.pdf>>. Acesso em: 27 jul 2009. p. 188

¹² MEIRELES, Cildo. *Inserções em Circuitos Ideológicos*. In: COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória. (Org.) *Escritos de artistas: anos 60/70 seleção e comentários*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. p. 264.

¹³ CILDO, 2001, p. 24.

Apesar das colocações presentes em seu ensaio teórico, como todo discurso de caráter negativo em relação a trabalhos de cunho conceitual, não se pode negar a construção de uma abordagem dessa linha em sua própria poética, mas que se manifesta divergindo do caráter hermético de algumas práticas conceituais desenvolvidas na época. Podemos pensar que, por exemplo, nas séries *Espaços Virtuais: Cantos e Impregnação*, existem estratégias que contrariam e se desviam do contexto conceitual da primeira produção conceitual de artistas como Joseph Kosuth e Sol LeWitt. Estes artistas tinham como objetivo acionar mecanismos puramente intelectivos no espectador, num desejo de exclusão de todo e qualquer apelo sensível. LeWitt afirmou que: “A Arte Conceitual é feita para cativar a mente do observador, mais do que seu olho ou suas emoções.”¹⁴ Contrário dessas propostas, o trabalho de Meireles desvia-se da assepsia do discurso, solicitando o olhar e seduzindo-o sob um forte apelo vivencial, proporcionando uma via de mão dupla para a questão conceitual que pode ser fruída num espaço de fusão de dados sensíveis e cognitivos. Desse modo, o artista se afasta de modelos iniciais produzindo trabalhos que ampliam as concepções da arte conceitual internacional.

Ao criar propostas questionadoras do campo da arte, Meireles indaga nossa cotidianidade e interessado pelo que o cerca e atento ao seu entorno atua como um garimpeiro que “vive de procurar o que não perdeu”¹⁵. Nesse transitar, marcado por um movimento de expansão de sua própria prática artística e encarando o cotidiano como um campo de reflexão o artista constrói uma poética singular. Elabora obras de conteúdo complexo, construídas pelo o que garimpa das vivências diárias e repensa a lógica corrente das coisas. Sejam desvios espaciais, como aqueles que transpareciam nos desconcertantes desenhos ambientes onde a linha informe criava um desmonte na rigidez do traçado retilíneo, operando fusões no espaço; sejam desvios em termos conceituais que descondicionam o olhar e o raciocínio, como nas peças tridimensionais dos cantos deslocados e na impregnação cromática do ambiente doméstico. Assim, relativizando o conhecimento do mundo, a obra de Cildo Meireles se apropria do espaço e potencializa desvios, solicita o intelecto e desafia verdades veiculadas por discursos determinantes do logocentrismo e tidas como definitivas na tradição ocidental.

¹⁴ LEWITT, Sol. Parágrafos sobre a arte conceitual. In: COTRIM, 2006, p. 181 e 177.

¹⁵ MORAIS, Frederico. Cildo Meireles fala sobre seu trabalho até agora: o artista vive como garimpeiro, vive de procurar o que ainda não perdeu. *O Globo*, Rio de Janeiro, 16 de mar. 1977.