



81)
511c
EI

CILDO MEIRELES



CILDO MEIRELES

- 1948 - Nasce no Rio de Janeiro. Mora sucessivamente em Goiânia (GO), Belém (PA) e Brasília (DF).
- 1963 - Inicia estudos no *atelier* do artista peruano Felix Alejandro Barrenechea Avilez, em Brasília.
- 1965 - Participa, em junho, da sua primeira exposição coletiva, o II Salão de Arte Moderna do Distrito Federal.
- 1967 - Primeira exposição individual, no Museu de Arte Moderna da Bahia (Solar Unhão), em Salvador, a convite de Mário Cravo Jr., então diretor daquele museu.
Passa a morar no Rio de Janeiro. Cria "Espaços Virtuais: Cantos", uma série de 44 projetos.
- 1968 - Presta exames para a Escola Nacional de Belas-Artes, que frequenta durante dois meses.
Participa, com Scliar e Vergara, entre outros, de um trabalho que integra exposição de Gastão Manoel Henrique.
Cria duas séries: "Volumes virtuais" e "Ocupações".
Passa a morar em Parati (RJ), onde executa os três primeiros projetos da série "Espaços Virtuais: Cantos", na escala natural (1:1).
- 1969 - Participa da exposição que indicaria a representação brasileira na Bienal de Paris - Museu de Arte Moderna, Rio. A exposição é fechada pelo DOPS.
Executa o trabalho "Caixas de Brasília Clareira" (julho).
Executa "Cordões 30 km de linha estendidos".
Cria a série "Mutações geográficas", da qual executa o projeto "Fronteira Rio - S. Paulo".
Inicia atividade didática como professor dos cursos do MAM-Rio, onde transmite sua experiência sobre novos materiais.
Recebe o Grande Prêmio do Salão da Bússola - Museu de Arte Moderna, Rio.
Cria o trabalho "Árvore do dinheiro".
- 1970 - Cria e executa cenários e figurinos para a adaptação teatral do texto *A colônia penal*, de Kafka, realizada pelo diretor Adamastor Camará - Teatro Gláucio Gil, Rio.
Da série "Inserções em circuitos", executa o projeto "Classificados".
Participa da exposição "Do corpo à terra", organizada por Frederico Moraes, na qual executa "Tiradentes".

Os diversos movimentos de vanguarda ocorridos a partir da Exposição Neoconcreta no Rio de Janeiro, em 1959, participam de uma preocupação comum — acionar de maneira permanente os mecanismos da experimentação. A produção nascida da utilização das várias linguagens experimentais correntes, rotuladas como nova figuração, *happening*, arte *pop*, arte cinética, arte conceitual, *body art*, *video art* etc., veio se agrupando, de 1959 até hoje, em vários momentos vanguardistas, alguns já bem definidos historicamente, como, por exemplo, a Nova Objetividade ou o Tropicalismo.

É propósito desta Coleção documentar a obra de alguns dos artistas que participaram ativamente desse período, sem se preocupar com a análise exaustiva dos movimentos mais representativos nem com a dissecação de cada uma das linguagens experimentais mencionadas, não se esquecendo de que existem proposições que escapam de uma ótica estritamente visual. E como também existem trabalhos que, por sua natureza, tendem ao desaparecimento completo, é essencial ressaltar a importância da documentação, em livro, desta produção específica.

Por último, a FUNARTE espera, através da Coleção, abrir a um público maior a possibilidade de tomar contato com a reflexão e com o debate sobre as tendências atuais e futuras das artes visuais brasileiras.

EQUIPE EDITORIAL

Roberto Parreira, Jayme Frejat e Magda Maciel Montenegro

Projeto da coleção: Afonso Henriques Neto, Eudoro Augusto Macieira de Sousa, Vera Bernardes.

Padronização de texto e legendas: Eudoro Augusto Macieira de Sousa.

Projeto gráfico: Noni Geiger e Vera Bernardes.

Produção gráfica: Sérgio de Garcia

ARTE BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

CILDO MEIRELES

Textos de Ronaldo Brito
Eudoro Augusto Macieira de Sousa

Edição FUNARTE - Rio de Janeiro, 1981

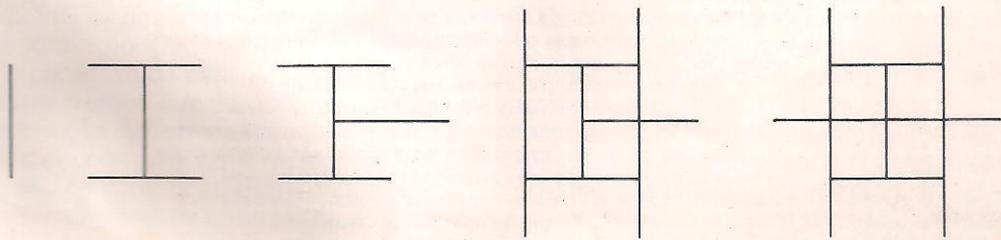
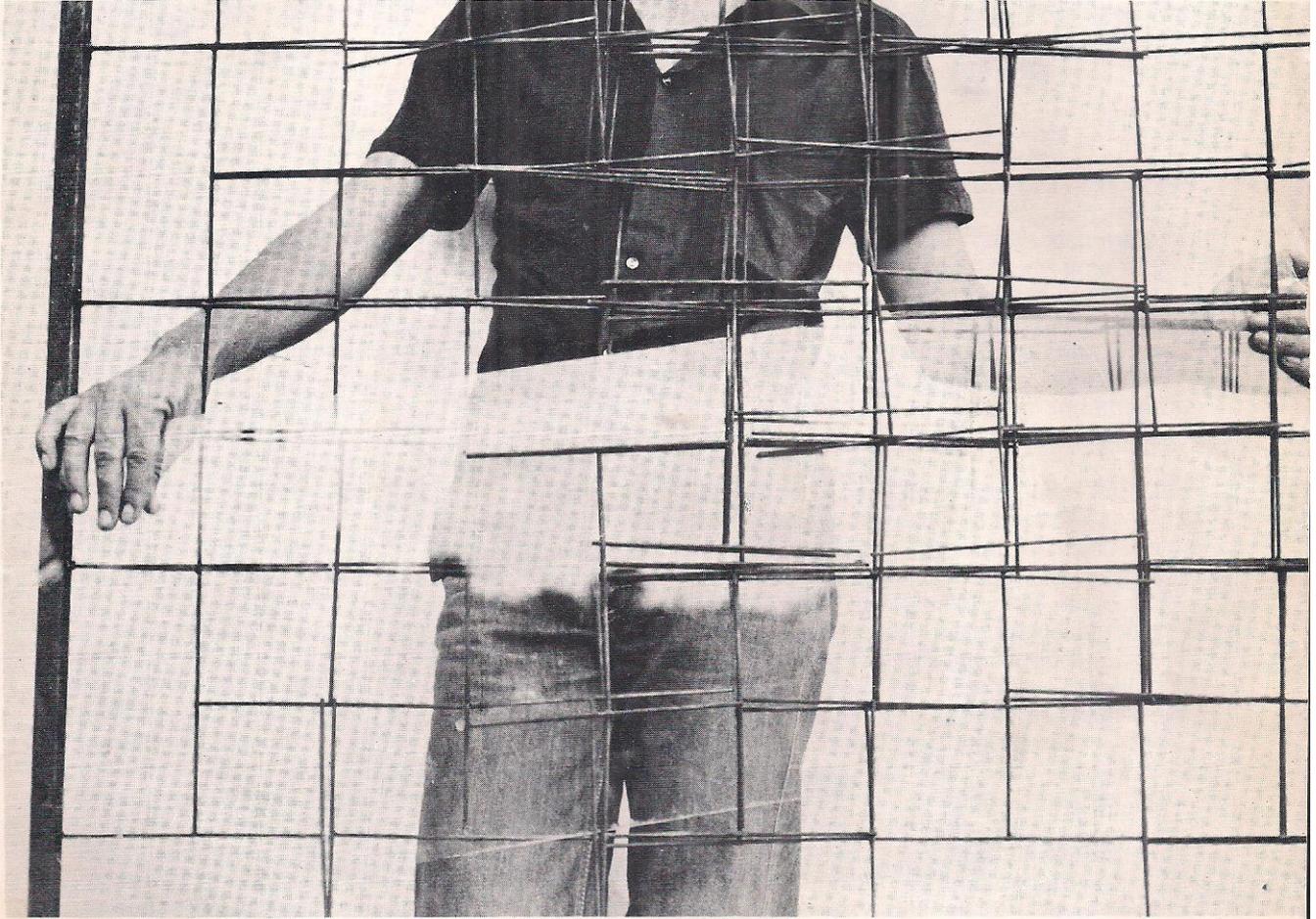
7(81)
M511e



MEIRELES, Cildo. *Cildo Meireles*. Texto de Ronaldo Brito, Eudoro Augusto Macieira de Sousa. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1981. 48p. il. (incl. color.). (Arte brasileira contemporânea).

1. Artes plásticas - Brasil. I. Série.

CDU 7(81)





PARA SER CURVADA COM OS OLHOS (1970)

Caixa de madeira com 25cm x 50cm x 11,5cm, contendo duas barras de ferro, sobre papel milimetrado, tendo no lado externo placa de bronze (3cm x 5cm), com os dizeres "Para ser curvada com os olhos", e na parte interna, placa esmaltada (45cm x 21cm) na qual se lê: "Duas barras de ferro iguais e curvas".

O trabalho foi pensado como objeto que seria exaustivamente exposto (o artista o colocaria em todas as mostras coletivas a que fosse convidado, por exemplo) e essa exposição contínua testaria e/ou constataria a capacidade de uma 'força física' do olhar, afinal cumprindo literalmente a sugestão oferecida por seu título.

FREQÜÊNCIA IMODULADA

Ronaldo Brito

Há a luz que é sombra
só porque quer ser

Jorge de Lima

Seria preciso não começar. Não seguir ordem linear, o encadeamento da lógica aristotélica. Seria preciso, para falar do trabalho sem traí-lo, aglutinar idéias, intuições, sonhos, delírios, montá-los, remontá-los, desmontá-los num mesmo lance, numa mesma proposição que não se definiria nunca mas se autodemonstraria descontínua e rigorosamente. Operar com uma inteligência que simultaneamente fragmentasse o todo e reencontrasse o todo no fragmento, operar dentro do Infinito atual (1). Não estamos lidando com objetos isolados, nem com um processo cuja inteligibilidade final explicaria cada um de seus momentos. Estamos literalmente às voltas com os movimentos, os não-movimentos, de uma fita de Moebius. O trabalho não age à maneira mecânica ou geométrica mas em progressões, em expansões, em esponjamentos, que se organizam segundo uma lógica de borracha.

Seria preciso torcer as palavras, torná-las entes fluidos, maleáveis de sentido e figuração, agenciáveis num espaço que seria sempre outro e ainda assim formaria um campo de coerência. Compreender o trabalho significaria acompanhar ininterruptamente os fluxos desse campo, armar e rearmar as massas quânticas desse conjunto em constante formação. Compreender implicaria portanto o paradoxo de desligar, esquecer, desorganizar, verbos que parecem estranhos a qualquer noção de racionalidade. Compreender quer dizer aqui, de alguma maneira, não compreender. Entre outras coisas, o trabalho recusa entregar-se ao gesto

autoritário do *conceito* que capta, domina e congela. Esse gesto é solidário de uma hierarquia e uma ordem contra as quais o trabalho se insurge. Contra as quais surge.

Mas esse surgimento não é um início, um ponto de partida. É, ao contrário, constante *inserção*. O desejo é interferir no andamento do Sistema mediante uma esquisita manobra: aparecer como *zero*, ponto cego da hierarquia, imponderável dado que a máquina não registra e não calcula. A paradoxal fórmula da "inserção" seria: a possibilidade de emergência do impossível. A sua paradoxal 'verdade' é a de que o impossível move e determina o possível. E este impossível não seria um *a mais* que tornaria sempre insuficiente o possível. Seria um *a menos*, o dejetivo, a sobra, 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.

Esse *a menos* é que, afinal, somaria: a força deriva da fraqueza, o ponto de saturação aparece com a menor unidade e sua Impensável exigência de expansão. Daí resulta o movimento transformador e não da contabilidade positiva do Sistema. Todas as 'intuições' do trabalho se aglutinam em torno dessa questão. O que interessa são os vácuos e seu potencial de atração, as dispersividades e seu sentido organizacional, o acaso e sua inteligência estratégica. No limite, o trabalho parece murmurar: a Essência

está no acidente, o Universal não é a operação de reunir singularidades, erigi-las numa Totalidade; o Universal é o resíduo do choque constante das singularidades. Paralelo e subversivo, contra o poder ofuscante e discriminatório da Luz, há um saber das sombras. O trabalho arma um circuito de inteligibilidade que se movimentaria à maneira das sombras: sinuosamente, sem cristalizar-se em Formas, agenciaria Densidades que percorreriam indistintamente o mais singular e o mais plural, sem respeito à hierarquia do Real, atento a toda espécie de alteração e perturbação da Ordem.

Política dos fluidos

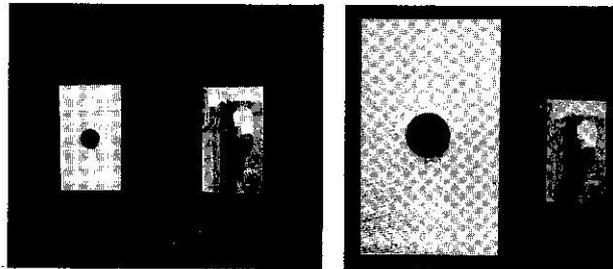
Paranóia de fluidez e comunicação. Não pode haver corpos, muros, limites, propriedades econômicas, propriedades físicas, propriedades orgânicas, propriedades. O trabalho é contra os Sólidos, a física dos sólidos, a política dos sólidos. Tudo o que retém a energia, a comunicação, o que retém o fluxo das *densidades transformadoras*. O esquema sujeito-objeto e seu bloqueio de um sentido incessante, sem regulação.

“Eureka/Blindhotland” pode ser tomado como uma crítica à inteligibilidade e à sociabilidade dos sólidos. A Eureka do artista é precisamente a descoberta da possibilidade de trapacear com a Eureka de Arquimedes: cinco cubos de madeira passam a ter o mesmo peso de seis cubos de idêntica madeira. O chumbo infiltrado em um dos cubos aponta a presença da *densidade transformadora*: algo que não se vê ou toca e que muda ‘inexplicavelmente’ as relações de força. A combinatória entre o peso e o volume das bolas — a nível do contato e da percepção auditiva — questiona e alucina nossa certeza e confiança no universo dos sólidos. E as redes que cercam o local são espécie de antimuros, afirmam a fluidez dos limites, a possibilidade de expansão dos corpos e do ambiente. Sugestões de esponjamentos: paredes que pulsam, avançam e recuam, paredes que se deixam atravessar.

Abaixo o primado dos sólidos, a separação entre interioridade e exterioridade. Alegria de

transgredir a distância entre sujeito e objeto, alegria de desarmar a trama do Real. Desde os “Espaços virtuais” até as “Malhas da liberdade” o esforço é dessolidificar, colocar em abismo o código vigente, a leitura da realidade. Achar os momentos de basculação das leis que regem a formação da Ordem.

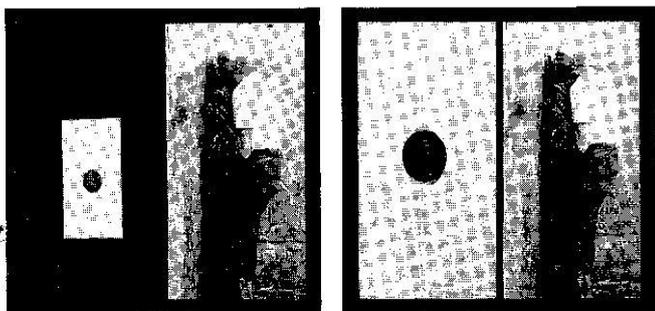
Localizar os focos de *densidades* concentradas que romperiam a continuidade dessas leis pela intervenção de um elemento estranho à sua racionalidade. O que fazer com uma nota de “Zero cruzeiro”? Modo da “inserção” — excesso da negação, vácuo ativo. Por isso a recusa do Objeto, sólido no mundo dos sólidos, regulado pelo mesmo princípio anestesiante de energia que o trabalho combate. 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. A “inserção” é um não-objeto na medida em que aspira à menor fisicalidade possível: a oralidade. Pulsão oral, anseio de desmanchar-se na palavra, no murmúrio, tentativa de comunicação incessante. Ao invés de ocupar o espaço, fixar-se no domínio do olho, objeto de leitura, a “inserção” se oferece à sucção, a um contato indiferenciado. Pré-ediapiana, insiste em ser fusão, interpenetração, recusa de limites definidos. Contra a adequação do Objeto, sujeito formado, sob o controle das instâncias normalizadoras, o trabalho quer dissolver-se em oralidade, passagem constante de energia, vertiginosa comunicação que

pretende atravessar o corpo coletivo. No mundo hierarquizado, no regime da inteligência dos sólidos, a "inserção" só pode ser murmúrio, *senha, passe, trocas* que ocorrem na sombra, acumulação do impossível: lixos, sonhos, piadas, brancos, ilusões.

O trabalho portanto não é construção de obra mas fluxo de desperdícios comunicantes. Não se toma como processo de agenciamento de sentidos próprios, distintivos, e sim como bateria de descargas nos circuitos de informação estabelecidos. Os seus efeitos não se deixariam assim medir simplesmente no espaço e no tempo. No espaço, porque quase não se exibem aí, não são sólidos suficientes para atrair atenção. No tempo, porque têm um percurso aparentemente aleatório, misturam-se ao acaso e ao anonimato. A máquina não está preparada para lidar com



esses dados trucados. Não há como impedir que pastilhas de gesso substituam fichas de telefone. Não há como cortar inscrições no dinheiro e nos muros. Objetivamente isso não conta e não vale. Mas o que a "inserção" tematiza é a espécie de inteligência, a espécie de discurso, a espécie de sociabilidade que movem essas *insignificâncias*. O que a "inserção" nota é que o próprio gesto de classificá-las como insignificâncias implica reconhecimento e valorização. Nega-se e recalca-se apenas o que existe e pressiona. Desejo suspeito, estranhamente radical, o de condenar à inexistência o que por si só já não existia. O importante não são os conteúdos mas a estrutura dessa comunicação volátil: murmúrio coletivo que não cessa de acontecer. A "inserção" tira daí o seu modelo, opera nessa frequência, aposta nessa homeopatia explosiva.

Buracos negros

9

O gueto vem a ser, por definição, o foco das densidades, imponderável espaço social onde a geometria euclidiana perde suas prerrogativas. Fora de Perspectiva, isolado do contato com os sólidos, surge e se expande à deriva: fluxo que agencia e trafica acasos, restos, dispersividades e engendra uma situação não localizável euclidianamente — não está fora nem dentro. Como os da fita de Moebius, seus movimentos não são situáveis univocamente, não se deixam captar como unidades simples. A sua força deriva da enorme energia que retêm, francamente desproporcional a seu volume. Rompe-se a simetria entre matéria e energia e com ela os critérios da Razão Positiva. Daí a ininteligibilidade do gueto para o Sistema e seu funcionamento eletrônico com base na lógica dualista de pólos emissores e pólos receptores. A sua implausibilidade para um regime que se apóia fanaticamente no cálculo das unidades discretas. O gueto seria uma fita, espacial e sonora, que tenderia a percorrer/corroer todos os poros do corpo social, todas as frequências da palavra coletiva, sem fixar-se em nenhum. Pulsões, tráficos, manobras, dos quais não se poderia, em termos de Física, precisar o Sentido e a Direção.

É o próprio fechamento do Sistema que o obriga a pensar o gueto como espaço fechado, foco de relações viciadas e repetitivas. O mesmo fechamento que não resiste (e mal apreende) à sua ação devoradora sobre o domínio social legitimado. O que não está dentro está fora, portanto o gueto seria algo à margem. Por isso não funcionaria, não relacionaria, não significaria, em suma. Não lhe ocorre que a desproporção entre matéria e energia gera um campo gravitacional mais amplo, um poder de atração, um poder de tensionamento extraordinários. Pressão, sucção a vácuo. Produção de inteligibilidade a vácuo, processos de difusão a vácuo. Dispositivos, técnicas de aproveitamento do atrito do vazio com os sólidos. O gueto age e atua, pensa e divulga, mas do lado e ao modo das sombras. Acuado, espremido na situação-beco,

10 imóvel em seus rígidos limites, o *gueto* resulta por isso mesmo fluxo, passagem, circuito sem fronteiras estabelecidas. Acumulando uma energia desproporcional à sua matéria, torna-se *buraco negro* (2) — corpo celeste com uma materialidade mínima e um imenso poder de atração no universo social. Atrai, irradia e dissemina de uma maneira que os aparelhos não detectam, produz impactos surdos que não são assimilados pela política dos sólidos. Quer dizer, é *inserção* no sentido estrito do termo — sem os contornos anestésicos do Objeto, da Obra, da Unidade, consegue passar e atravessar energias entre as hierarquias da Ordem. Aparece como ponto cego, local de densidade alterada, lapso ativo e significativo no Discurso dominante.

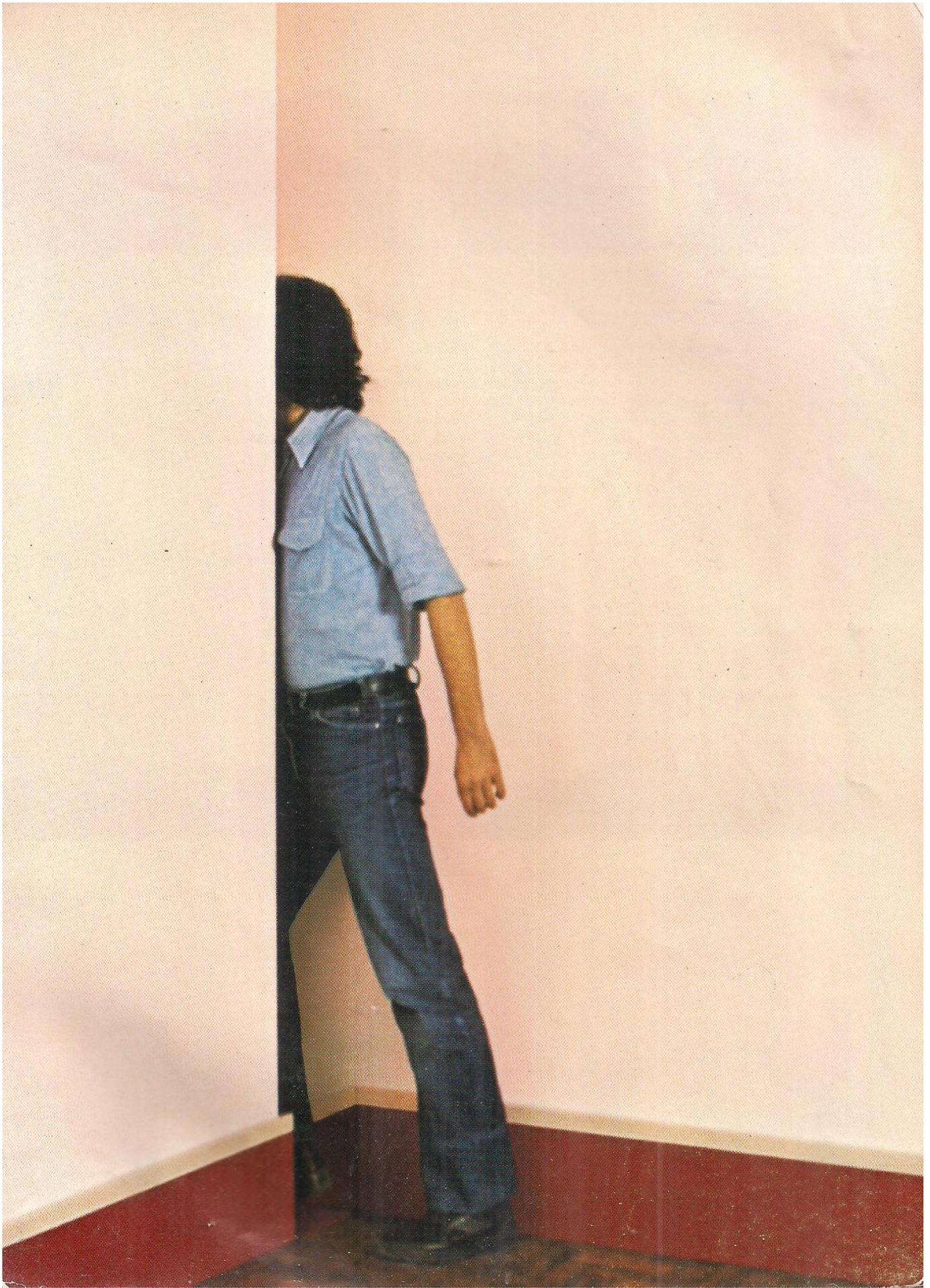
A rigor, o *gueto* é um não-lugar, feixe descontínuo de relações que vão formando e deformando figuras diversas, processo de condensações e deslocamentos como os sonhos. Os seus elementos não teriam posições fixas, nem se organizariam segundo uma lógica mecânica. Unidos não pela solidariedade da Ordem mas pela dança de variações das *densidades*, se moveriam com uma atenção e uma inteligência até certo ponto estranhas ao Princípio de Identidade que nos rege. Daí sua prática social fragmentada, fluida e improdutiva, e ainda assim fundamentalmente transformadora. Circulação dispersa, descontrolada, e ainda assim fundamentalmente instauradora.

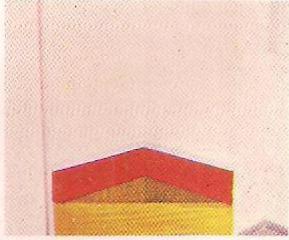
O trabalho quer operar nesse modelo, acionar dentro do Circuito-Arte os mesmos dispositivos e a mesma lógica que caracterizam as relações do *gueto* com o todo social. Falar a linguagem da *Inserção* contra a linguagem do *Estilo*, mover-se no fluxo contra o fetiche do *Objeto*, ouvir o *Murmúrio Anônimo* contra a *Voz do Autor*. No sentido inverso à teleologia da História da Arte e à figura do Gênio que a acompanha, o trabalho age à maneira do *gueto*, espaço indefinido onde circula o desregulado saber comum, a balbuciante inteligência coletiva. Seria preciso não terminar.

Rio de Janeiro, junho de 1978.

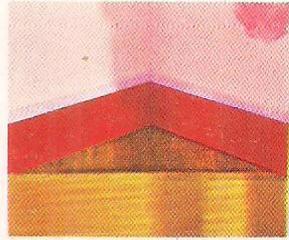
(1) Ver o artigo de A. Koyré, "Remarques sur les paradoxes de Zénon" (*Études d'histoire de la pensée philosophique*, Paris, Gallimard, 1971), que resume as diversas tentativas de solução ou refutação dos conhecidos paradoxos em torno do problema do Movimento, do Tempo e do Espaço. O conceito de *Infinito atual* seria o único modo de explicar a possibilidade do movimento ao romper com a idéia da *continuidade* e *divisibilidade infinitas* do Tempo e do Espaço — o que permitia à *tartaruga jamais* ser alcançada por Aquiles, saindo um momento *à frente* — e com a suposição de que Espaço e Tempo *seriam* compostos por elementos últimos indivisíveis, o *que obrigaria* a se considerar imóvel uma flecha em pleno *vôo*, pois nos pontos e instantes indivisíveis não poderia *haver* movimento.

(2) A respeito do fenômeno ver o livro *Buracos negros — universo em colapso*, de Ronaldo Rogério de Freitas Mourão, Petrópolis, Editora Vozes, 1979.





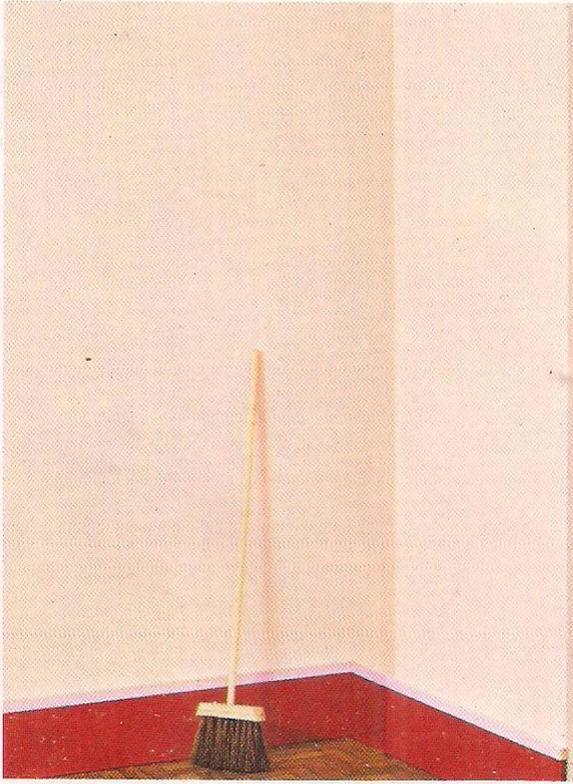
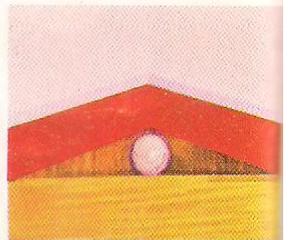
1



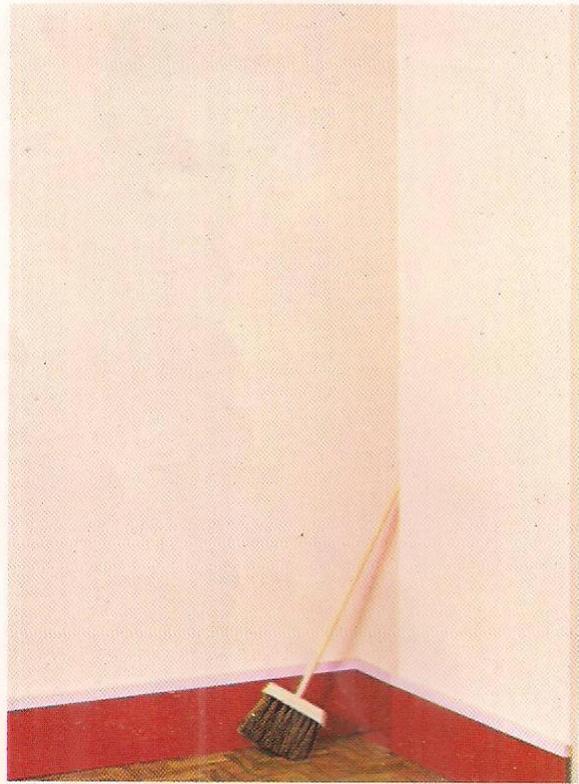
2



3



1



2



1



2

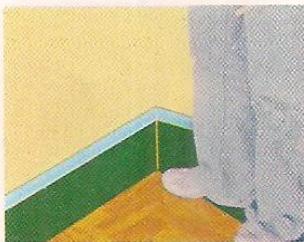




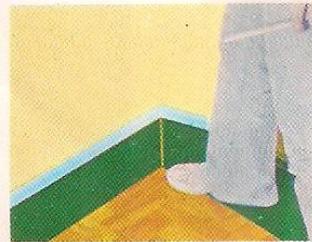
1



2



3

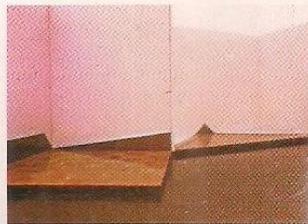
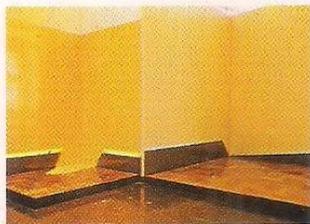


4

ESPAÇOS VIRTUAIS: CANTOS (1967-68)

Série projetada no final de 1967 e durante o ano de 1968, composta de 44 projetos. São trabalhos que tratam de efeitos virtuais de ortogonalidade, a partir de planos de projeção não ortogonais. Seria uma análise do fenômeno da virtualidade através do módulo euclidiano de espaço (três planos de projeção), transposto para a imagem do canto interno de uma casa. Estes trabalhos pressupõem a movimentação do eventual observador para que se obtenha esta situação de ortogonalidade. Na verdade, eles foram concebidos como teoremas. São uma demonstração, não só especificamente ao nível do olho mas ao nível da *posição* dele — observador — em relação ao trabalho; o que, em última análise, é uma coisa ligada ao olho. Mas pressupõe esse deslocamento, o encontro dessa posição. Uma das características desse trabalho seria, exatamente, o seu próprio tamanho, e este tamanho definindo uma das relações que ele teria com o observador. Incidiria sobre a relação de compra, de propriedade: usar o tamanho como um questionamento dessa relação de propriedade.

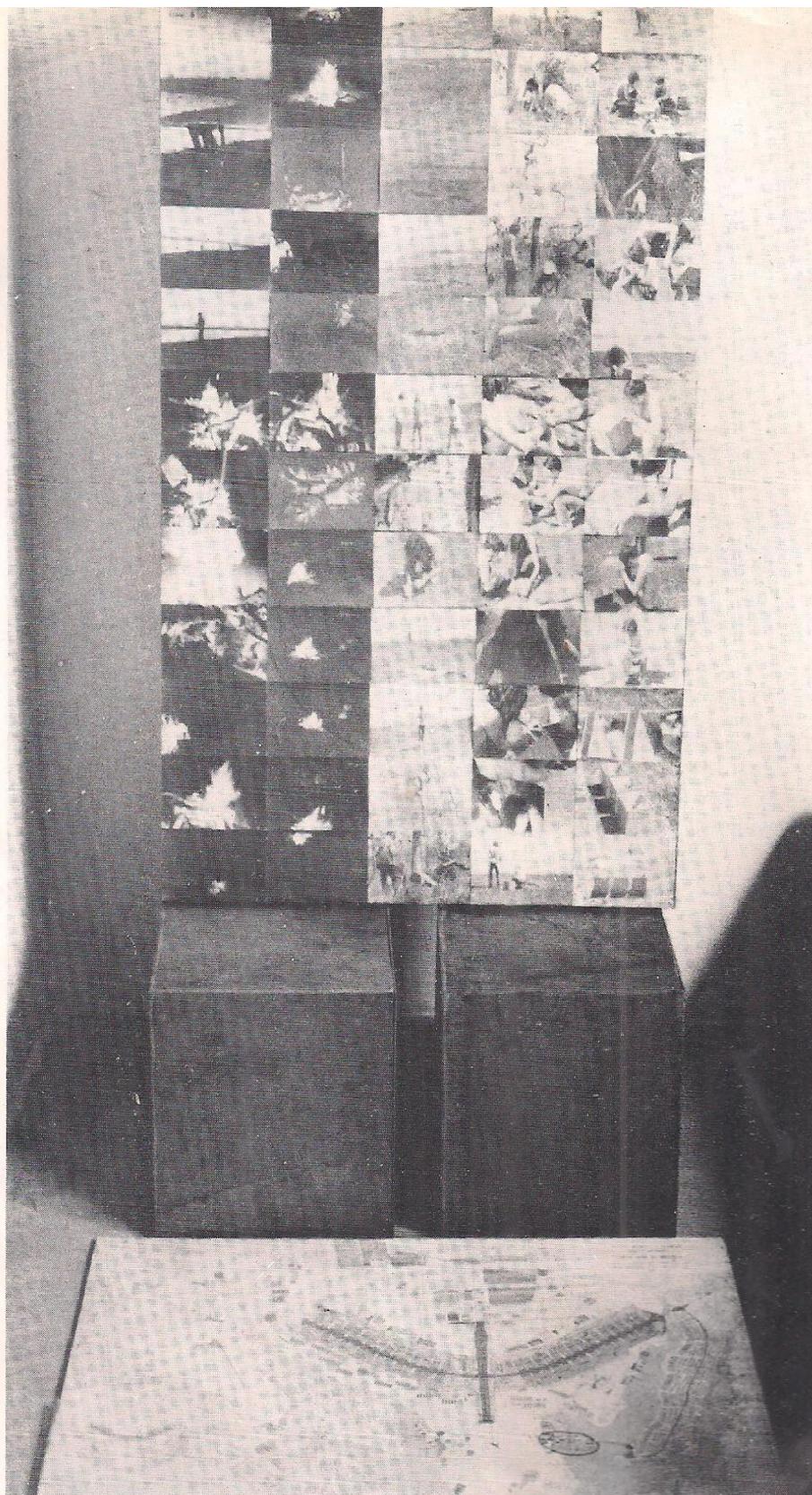
Extraído do depoimento de Cildo Meireles registrado na pesquisa de Antônio Manuel *Ondas do corpo*, a ser editada pela FUNARTE.



1



2



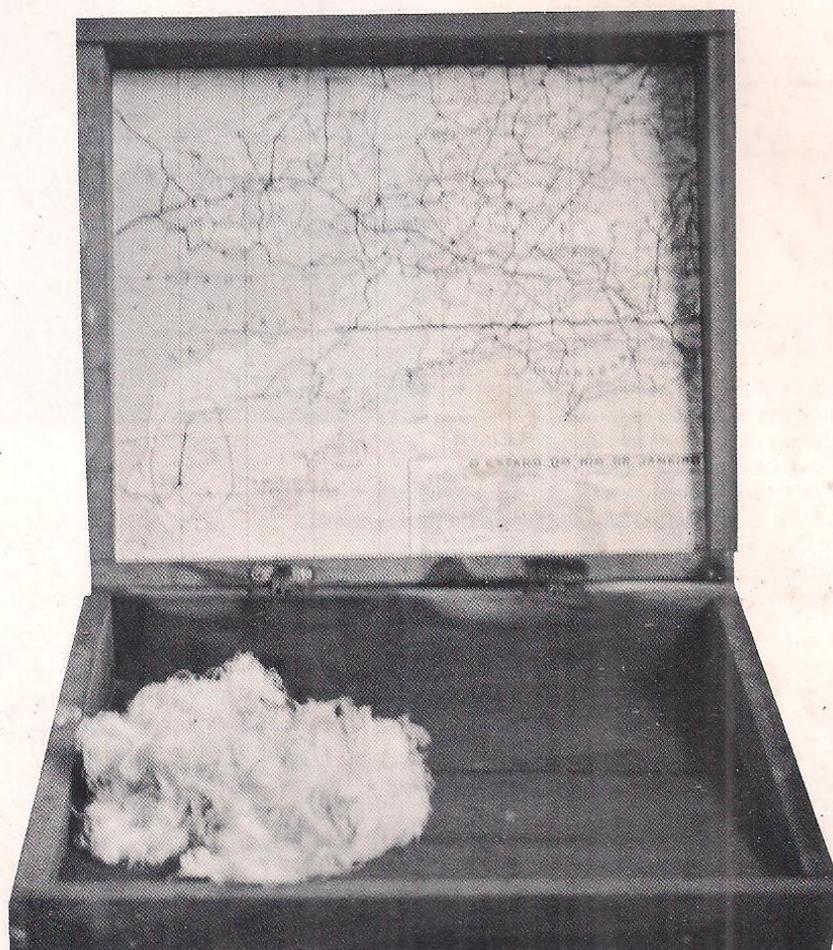
ARTE FÍSICA: CAIXAS DE BRASÍLIA/CLAREIRA (1969)

1. Às margens do lago Paranoá (Norte) em Brasília, delimitou-se, com fios presos a marcos (estacas) de madeira fixados no chão, um quadrilátero. 2. Limpou-se o interior dessa área, acumulou-se o material (folhas, gravetos etc.) no centro e queimou-se. 3. No dia seguinte, cavou-se um buraco ao lado da fogueira extinta.

4. Parte das cinzas dessa fogueira foi colocada numa caixa de madeira, de 30cm de lado.

5. Numa segunda caixa colocou-se parte da terra retirada do buraco. 6. O restante das cinzas e parte da terra foram colocadas numa terceira caixa, a qual, depois de fechada, foi posta no buraco e coberta de terra.

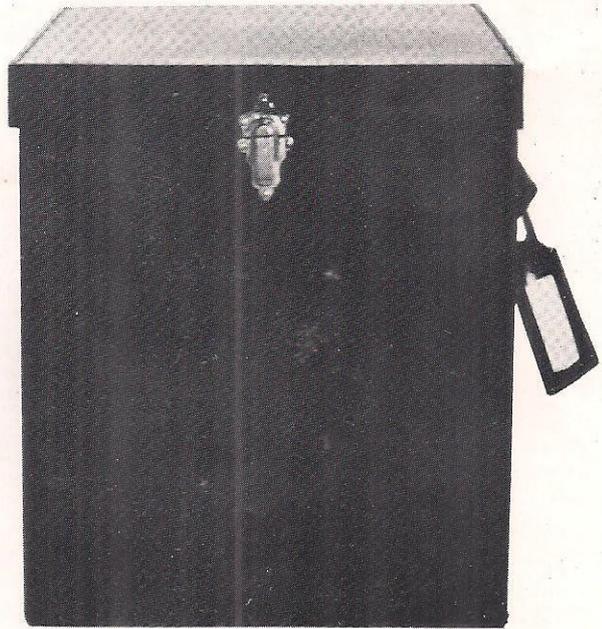
A foto reproduz as duas primeiras caixas, bem como um mapa do local e o registro fotográfico da realização (que contou com a participação de Alfredo Fontes e Guilherme Vaz), expostos no Salão da Bússola (Museu de Arte Moderna, Rio, 1969) e posteriormente na mostra intitulada "Agnus Dei" (Petite Galerie, Rio, 1970).



ARTE FÍSICA: CORDÕES/30KM DE LINHA ESTENDIDOS (1969)

30km de linha industrial estendidos e recolhidos ao longo do litoral do Estado do Rio de Janeiro, na área indicada no mapa do estojo aqui reproduzido.

O trabalho faz parte da série "Arte física: cordões", cuja preocupação fundamental seria a de questionar o tamanho (grandes distâncias, grandes dimensões) e que consiste simplesmente em estender linhas concretas (fios, cordões etc.), delimitando determinadas áreas (políticas, religiosas etc.) ou alastrando-se ao longo de grandes distâncias, traçando limites, imaginários ou não: a linha do Equador, a dos Trópicos, a do tratado de Tordesilhas.

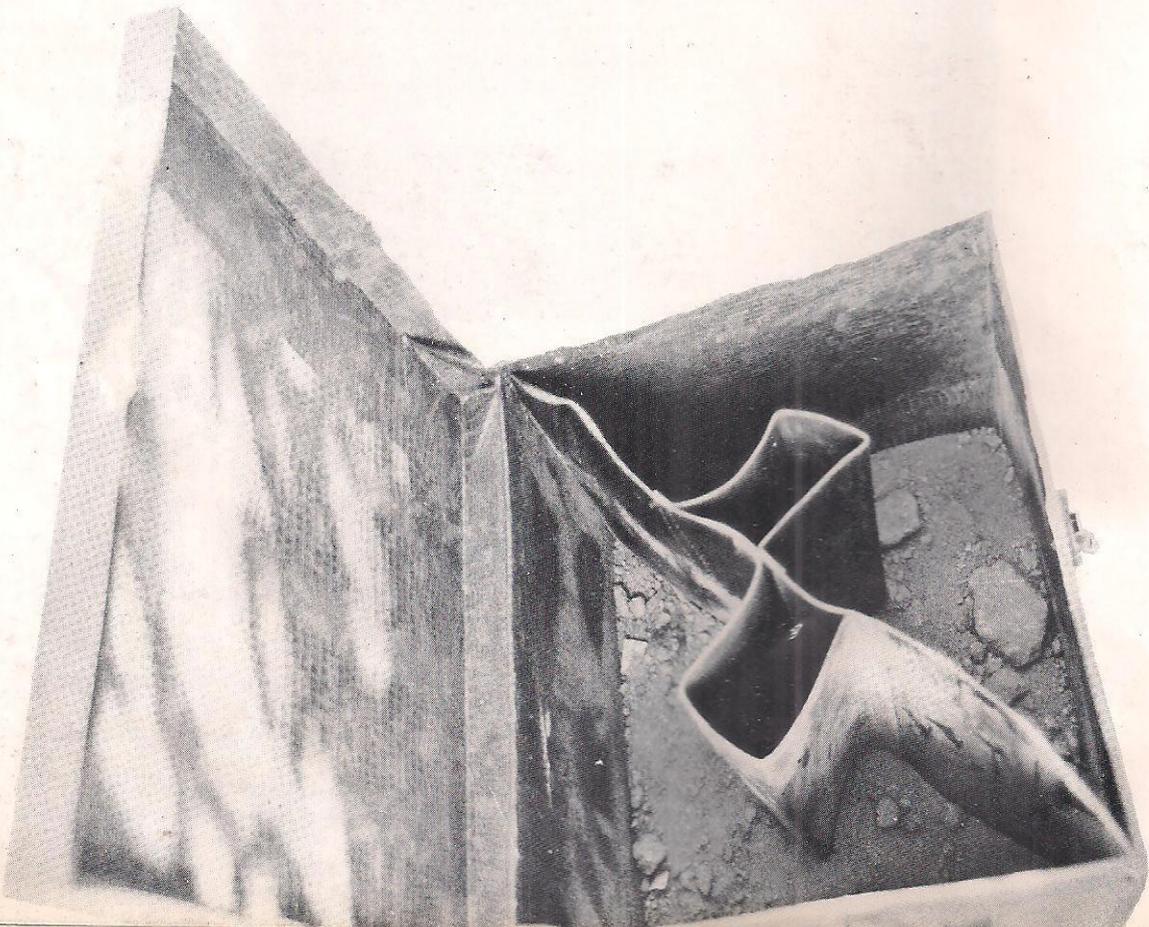


MUTAÇÕES GEOGRÁFICAS:
FRONTEIRA RIO — S. PAULO (1969)

O projeto geral "Mutações geográficas" consiste em efetuar transformações na face física do país: mudar montanhas de lugar, aumentar ou diminuir pontos extremos (máximos e mínimos), alterar fronteiras.

O trabalho aqui registrado realizou-se na fronteira dos Estados do Rio de Janeiro e S. Paulo e consistiu em fazer um buraco em cada lado dessa fronteira e na permuta de terra, plantas etc. entre esses dois buracos.

A mala de couro negro recria o esquema gráfico e contém parte do material dessas escavações, feitas em novembro de 1969.



CONDENSADOS (1970)

Versões miniaturizadas (geralmente anéis) de trabalhos pertencentes às séries "Arte física" e "Mutações geográficas". O "Condensado 1" — "Deserto" — é uma pirâmide de base quadrada, de aproximadamente 2cm de aresta, executado em ouro amarelo, tendo no topo uma 'vitrine' de safira branca transparente através da qual se vê um grão de areia. O "Condensado 2" — "Mutações geográficas: fronteira Rio - S. Paulo" — é um prisma de base hexagonal feito em prata, safira, ônix e ametista, reproduzindo no seu interior o esquema gráfico do trabalho homônimo e contendo parte da terra desse mesmo trabalho.

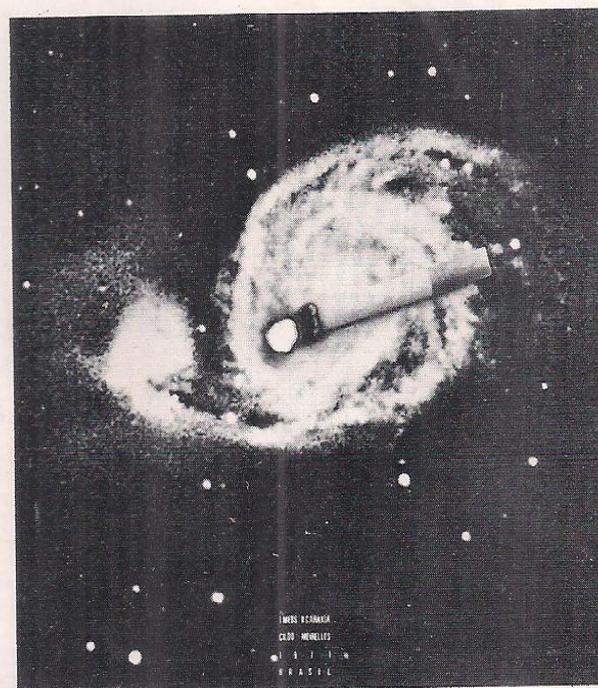


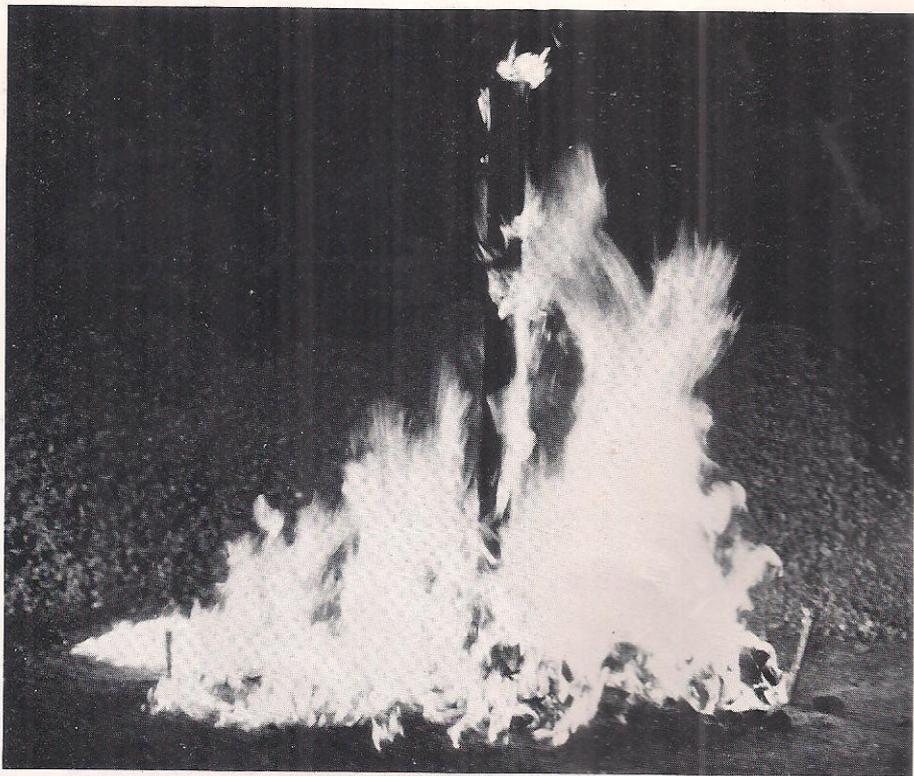
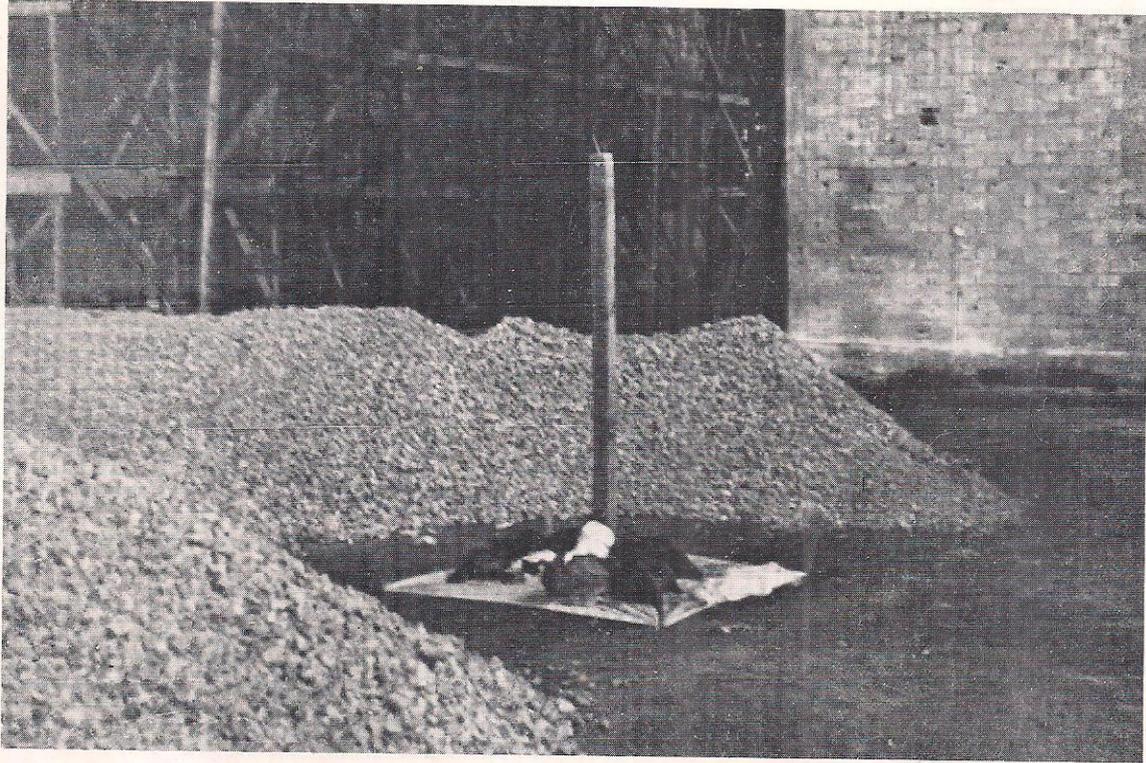
MEBS/CARAXIA (1970-1971)

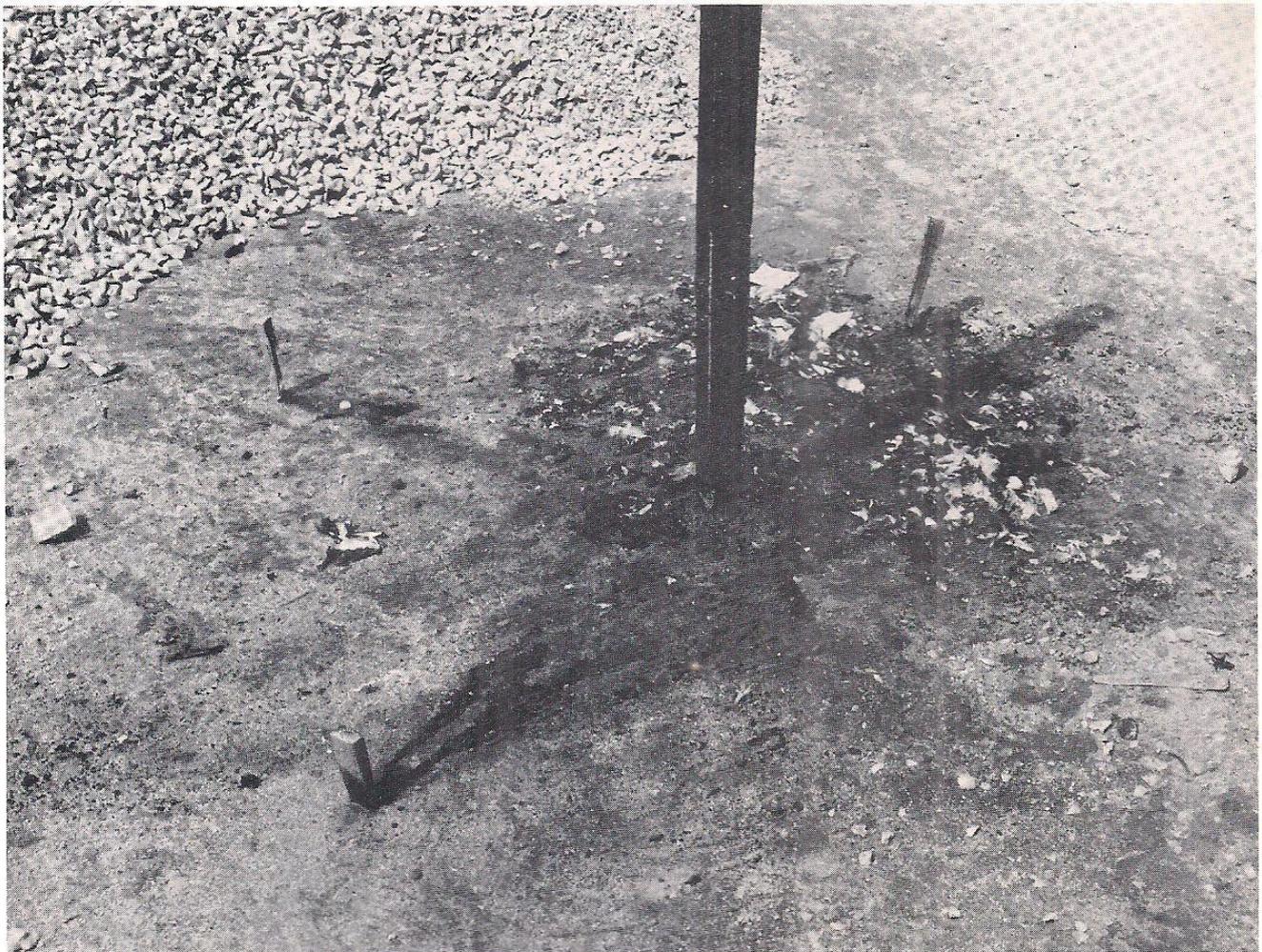
Disco compacto 33 r.p.m. Tiragem: 500 exemplares. Produção do autor.

Feito com oscilador de frequência, a idéia do disco seria a de construir 'esculturas sonoras', isto é, projetar uma imagem espacial (visual) através da percepção auditiva.

Assim, a faixa *Mebs* seria o gráfico sonorizado da fita de Moebius, enquanto *Caraxia* refere-se à sonorização de uma espiral. Conceitualmente, o trabalho vincula-se à série "Blindhotland".



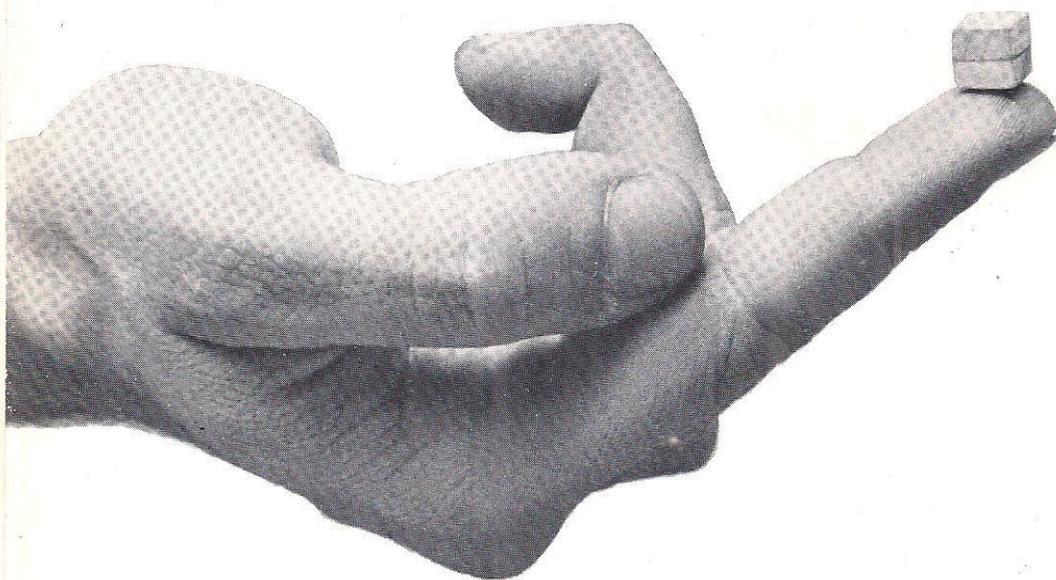




TIRADENTES: TOTEM - MONUMENTO AO PRESO POLÍTICO (1970)

Belo Horizonte, abril de 1970. Comemora-se a Semana da Inconfidência e inaugura-se o Palácio das Artes, com uma programação organizada pelo crítico Frederico Morais, da qual participam artistas do Rio, S. Paulo e Minas. Em área externa, nos fundos do pavilhão de exposições, Cildo Meireles fixou uma estaca de aproximadamente 2,5m de altura, sobre um quadrilátero marcado por um pano branco e tendo no topo um termômetro clínico. A esse 'poste' foram amarradas dez galinhas vivas, sobre as quais se derramou gasolina e ateou-se fogo. A imagem da explosão, que em primeira instância aludia ao auto-sacrifício dos bonzos durante a guerra do Vietnam, fundamentalmente remetia a:

- 1) visão irônica da situação *vernissage* (atitude retomada pelo artista em 1979, na exposição "Sermão da Montanha: Fiat Lux", Centro Cultural Cândido Mendes, Rio);
- 2) processo de desmetáforização, a nível de linguagem, procurando utilizar o que seria *tema* como *matéria-prima*. Num terceiro nível, seria possível apreender a ironia básica da proposta, pois se em termos de linguagem era um trabalho não-metafórico, por outro lado trabalhava a metáfora de um acontecimento mais amplo: a situação nacional nesse período de violenta repressão política.



CRUZEIRO DO SUL (1969-1970)

Um cubo de 9mm de aresta, composto de duas secções transversais: uma de pinho, outra de carvalho, árvores que representavam entidades míticas na cosmologia dos Tupis, entidades essas cuja correlação (equivocadamente interpretada pelos jesuítas como Tupã) proporcionava o aparecimento do Fogo — por fricção entre as duas madeiras. O trabalho foi pensado para se constituir sozinho em uma exposição, ocupando área de no mínimo 200m².

“Inserções em circuitos ideológicos”

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

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

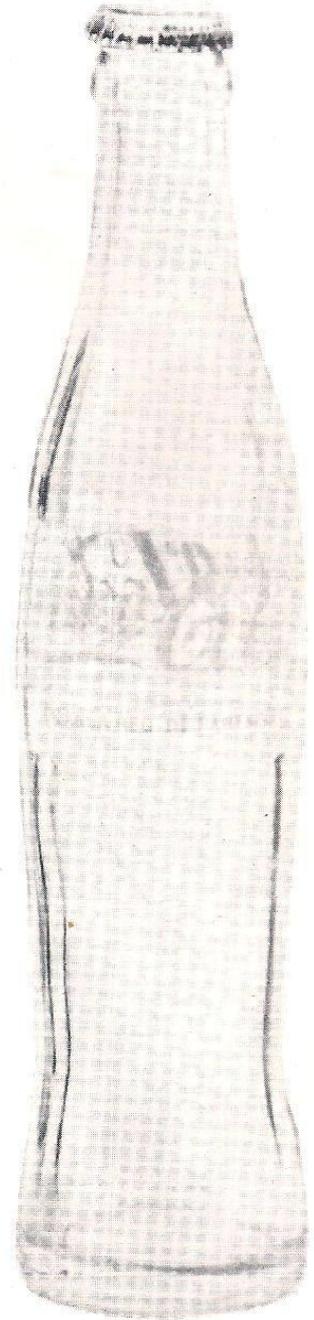
Muito mais do que contra as manifestações de um fenômeno, luta-se contra a lógica desse fenômeno. O que se vê hoje é um certo alívio e uma certa alegria em não se usar as mãos. Como se as coisas estivessem, até que enfim, O.K. Como se nesse exato momento, a gente não precisasse iniciar a luta contra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

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

ARTE - CULTURA

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

Cildo Meireles, abril de 1970



Eu me lembro que em 1968-69-70, porque se sabia que estávamos começando a tangenciar o que interessava, já não trabalhávamos com metáforas (representações) de situações. Estava-se trabalhando com a situação mesmo, real. Por outro lado, o tipo de trabalho que se estava fazendo, tendia a se volatilizar — e esta já era outra característica. Era um trabalho que, na verdade, não tinha mais aquele culto do objeto, puramente; as coisas existiam em função do que poderiam provocar no corpo social. Era exatamente o que se tinha na cabeça: trabalhar com a idéia de público. Naquele período, jogava-se tudo no trabalho e este visava atingir um número grande e indefinido de pessoas: essa coisa chamada público. Hoje em dia, corre-se inclusive o risco de fazer um trabalho sabendo exatamente quem é que vai se interessar por ele. A noção de público, que é uma noção ampla e generosa, foi substituída (por deformação) pela noção de consumidor, que é aquela pequena fatia de público que teria o poder aquisitivo.

Na verdade, as "Inserções em circuitos ideológicos" nasceram da necessidade de se criar um sistema de circulação, de troca de informações, que não dependesse de nenhum tipo de controle centralizado. Uma língua. Um sistema que, na essência, se opusesse ao da imprensa, do rádio, da televisão, exemplos típicos de mídia que atingem de fato um público imenso, mas em cujo sistema de circulação está sempre presente um determinado controle e um determinado afinamento da inserção. Quer dizer, neles a 'inserção' é exercida por uma elite que tem acesso aos níveis em que o sistema se desenvolve: sofisticação tecnológica envolvendo alta soma de dinheiro e/ou poder.

As "Inserções em circuitos ideológicos" nasceram com dois projetos: o projeto "Coca-Cola" e o projeto "Cédula". O trabalho começou com um texto que fiz em abril de 1970 e parte exatamente disso: 1) existem na sociedade determinados mecanismos de circulação (circuitos); 2) esses circuitos veiculam evidentemente a ideologia do produtor, mas ao mesmo tempo são passíveis de receber inserções na sua circulação; 3) e isso ocorre sempre que as pessoas as deflagrem.

As "Inserções em circuitos ideológicos" surgiram também da constatação de duas práticas mais ou menos usuais. As correntes de santos (aquelas cartas que você recebe, copia e envia para as pessoas) e as garrafas de naufragos jogadas ao mar. Essas práticas trazem implícita a noção do meio circulante, noção que se cristaliza mais nitidamente no caso do papel-moeda e, metaforicamente, nas embalagens de retorno (as garrafas de bebidas, por exemplo).

Do meu ponto de vista, o importante no projeto foi a introdução do conceito de 'circuito', isolando-o e fixando-o. É esse conceito que determina a carga dialética do trabalho, uma vez que parasitaria todo e qualquer esforço contido na essência mesma do processo (mídia). Quer dizer, a embalagem veicula sempre uma ideologia. Então, a idéia inicial era a constatação de 'circuito' (natural), que existe e sobre o qual é possível fazer um trabalho real. Na verdade, o caráter da 'inserção' nesse circuito seria sempre o de contra-informação.

Capitalizaria a sofisticação do meio em proveito de uma ampliação da igualdade de acesso à comunicação de massa, vale dizer, em proveito de uma neutralização da

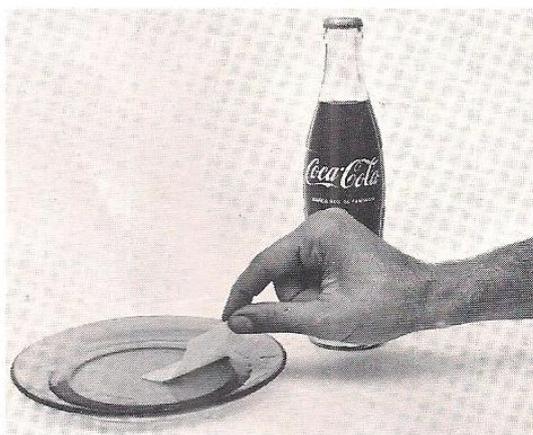
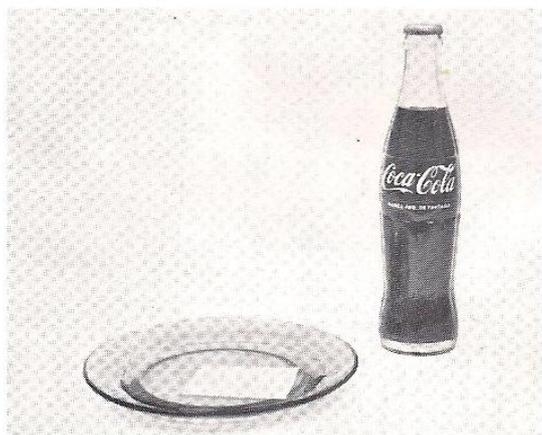
propaganda ideológica original (da indústria ou do Estado), que é sempre anestésica. É uma oposição entre consciência (inserção) e anestesia (circuito), considerando-se consciência como função de arte e anestesia como função de indústria. Porque todo circuito industrial normalmente é amplo, mas é alienante (ado).

Por pressuposto, a arte teria uma função social e teria mais meios de ser densamente consciente. Maior densidade de consciência em relação à sociedade da qual emerge. E o papel da indústria é exatamente o contrário disso. Tal qual existe hoje, a força da indústria se baseia no maior coeficiente possível de alienação. Então as anotações sobre o projeto "Inserções em circuitos ideológicos" opunham justamente a arte à indústria.

Porque tem uma transação em artes plásticas que se baseia ou na mística da obra em si (embalagem: tela, etc.) ou na mística do autor (Salvador Dalí ou Andy Warhol, por oposição, são exemplos vivos e atuais); ou parte para a mística do mercado (o jogo da propriedade: valor de troca). A rigor, nenhum desses aspectos deveria ser prioritário. No momento em que há distinções nessa ou naquela direção, surge a distinção de quem pode fazer arte e quem não pode fazer. Tal como eu tinha pensado, as "Inserções" só existiriam na medida em que não fossem mais a obra de uma pessoa. Quer dizer, o trabalho só existe na medida em que outras pessoas o pratiquem. Uma outra coisa que se coloca, então, é a idéia da necessidade do anonimato. A questão do anonimato envolve por extensão a questão da propriedade. Não se trabalharia mais com o objeto, pois o objeto seria uma prática, uma coisa sobre a qual você não poderia ter nenhum tipo de controle ou propriedade. E tentaria colocar outras coisas: primeiro, atingiria mais gente, na medida em que você não precisaria ir até a informação, pois a informação iria até você; e, em decorrência, haveria condições de 'explodir' a noção de espaço sagrado.

Enquanto o museu, a galeria, a tela, forem um espaço sagrado da representação, tornam-se um triângulo das Bermudas: qualquer coisa, qualquer idéia que você colocar lá vai ser automaticamente neutralizada. Acho que a gente tentou prioritariamente o compromisso com o público. Não com o comprador (mercado) de arte. Mas com a platéia mesmo. Esse rosto indeterminado, o elemento mais importante dessa estrutura. De trabalhar com essa maravilhosa possibilidade que as artes plásticas oferecem, de criar para cada nova idéia uma nova linguagem para expressá-la. Trabalhar sempre com essa possibilidade de transgressão ao nível do real. Quer dizer, fazer trabalhos que não existam simplesmente no espaço consentido, consagrado, sagrado. Que não aconteçam simplesmente ao nível de uma tela, de uma superfície, de uma representação. Não mais trabalhar com a metáfora da pólvora — trabalhar com a pólvora mesmo.

* Extraído do depoimento de CM registrado na pesquisa Ondas do corpo, de Antônio Manuel. Copy-desk e montagem do texto: Eudoro Augusto Macieira.



INSERÇÕES EM CIRCUITOS IDEOLÓGICOS:
1. PROJETO "COCA-COLA" (1970)

Gravar nas garrafas de refrigerantes (embalagens de retorno) informações e opiniões críticas, e devolvê-las à circulação. Utiliza-se o processo de decalque (*silk-screen*) com tinta branca vitrificada, que não aparece quando a garrafa está vazia e sim quando cheia, pois então fica visível a inscrição contra o fundo escuro do líquido Coca-Cola.

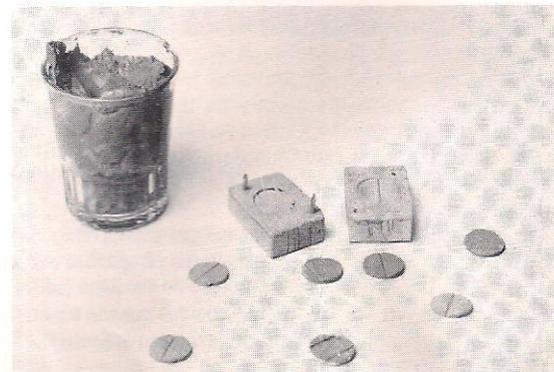
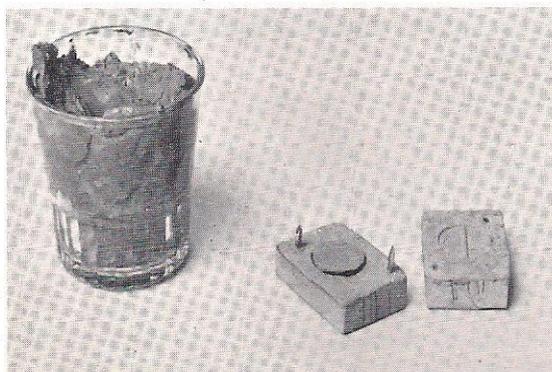
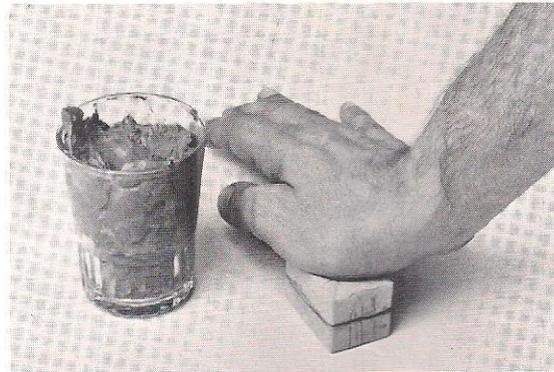
INSERÇÕES EM CIRCUITOS ANTROPOLÓGICOS: BLACK PENTE (1971-1973)

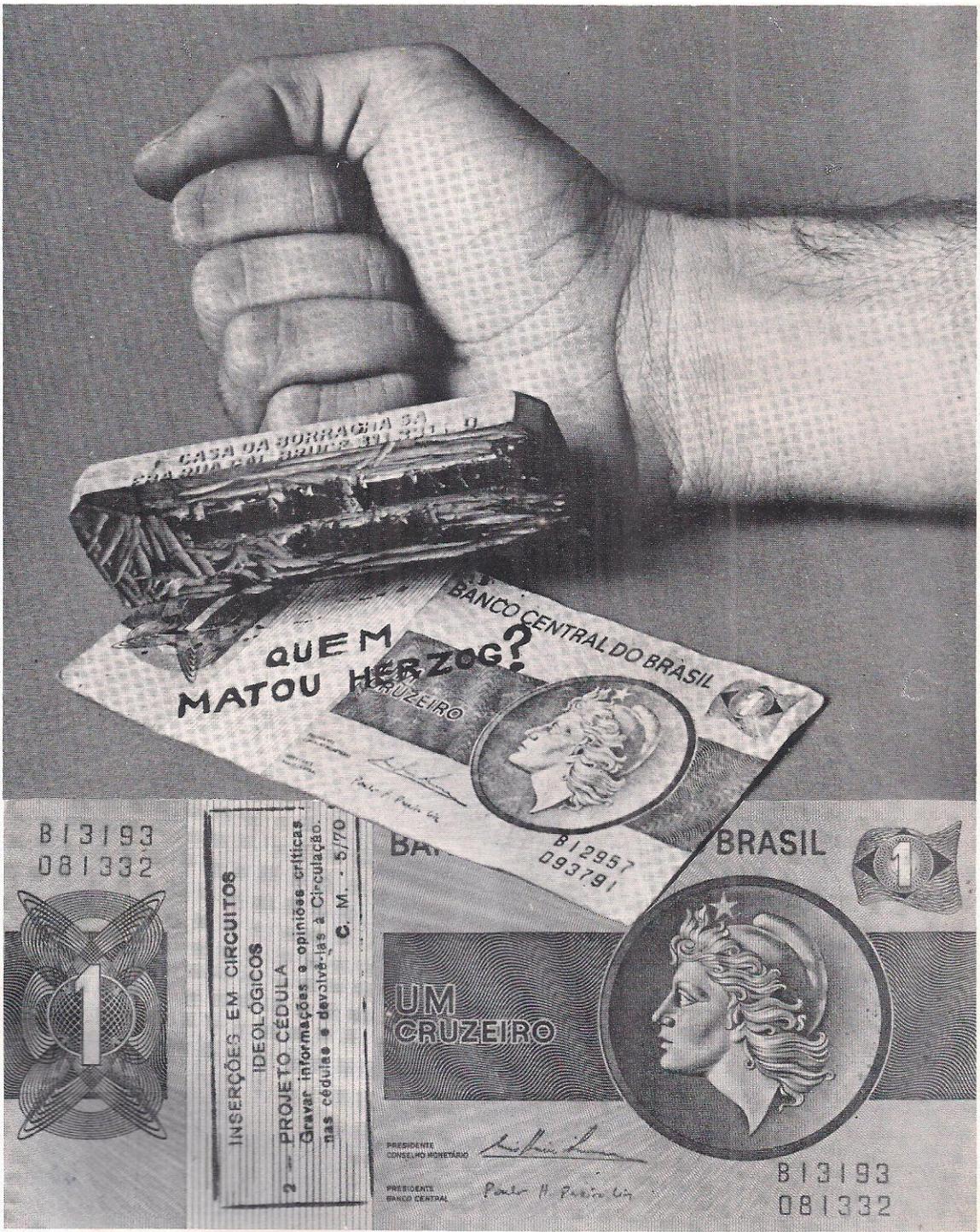
Projeto de produção e distribuição a preço de custo de pentes para negros. Na série "Inserções em circuitos ideológicos" o dado fundamental é a constatação da existência do(s) circuito(s), e a inserção verbal constitui uma interferência nesse fluxo de circulação, isto é, sugere um ato de sabotagem ideológica contra o circuito estabelecido. Já nas "Inserções em circuitos antropológicos" ("Black pente", "Token"), importa mais a noção de 'inserção' do que a de 'circuito': a confecção de objetos, elaborados em analogia com os do circuito institucional, tem por objetivo induzir a um hábito e, daí, à possibilidade de caracterizar um novo comportamento. No caso específico de "Black pente", o projeto trabalharia no sentido de afirmação de uma etnia.



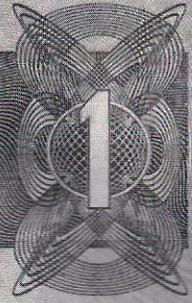
INSERÇÕES EM CIRCUITOS ANTROPOLÓGICOS: TOKEN (1971)

O projeto consiste na explicação (uma 'receita') de como fazer fichas telefônicas (ou similares: de transporte, de máquinas automáticas) usando caixas de fósforos vazias, gesso e argila. Em um de seus aspectos, qual seja o de operar sobre a defasagem entre valor de troca e valor de uso (valor simbólico e valor real), o projeto estabelece uma conexão com o trabalho "Árvore do dinheiro" (do qual decorrem a nota de "Zero cruzeiro" e as moedas de "Zero centavo"). Por outro lado, a sua realização pressupõe um processo de desgaste no circuito em que atua: todo sistema automático (como o de fichas) baseia-se em padrão regulado por dois fatores — a dimensão da ficha e o seu peso, isto é, sua densidade — e a interferência negativa implícita nas "Inserções" só se torna possível porque o segundo fator, do qual depende a eficiência do sistema (o peso), é praticamente anulado, nesse processo normal de desgaste, pelo uso excessivo do circuito. Nesse sentido, o projeto "Token" relaciona-se na sua essência com a proposta de "Eureka/Blindhotland".





B13193
081332



INSERÇÕES EM CIRCUITOS
IDEOLOGICOS

2 - PROJETO CÉDULA

Gravar informações e opiniões críticas
nas cédulas e devolvê-las à Circulação.

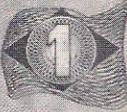
C. M. - 5/70

BANCO CENTRAL DO BRASIL
B12957
093791



UM
CRUZEIRO

BRASIL



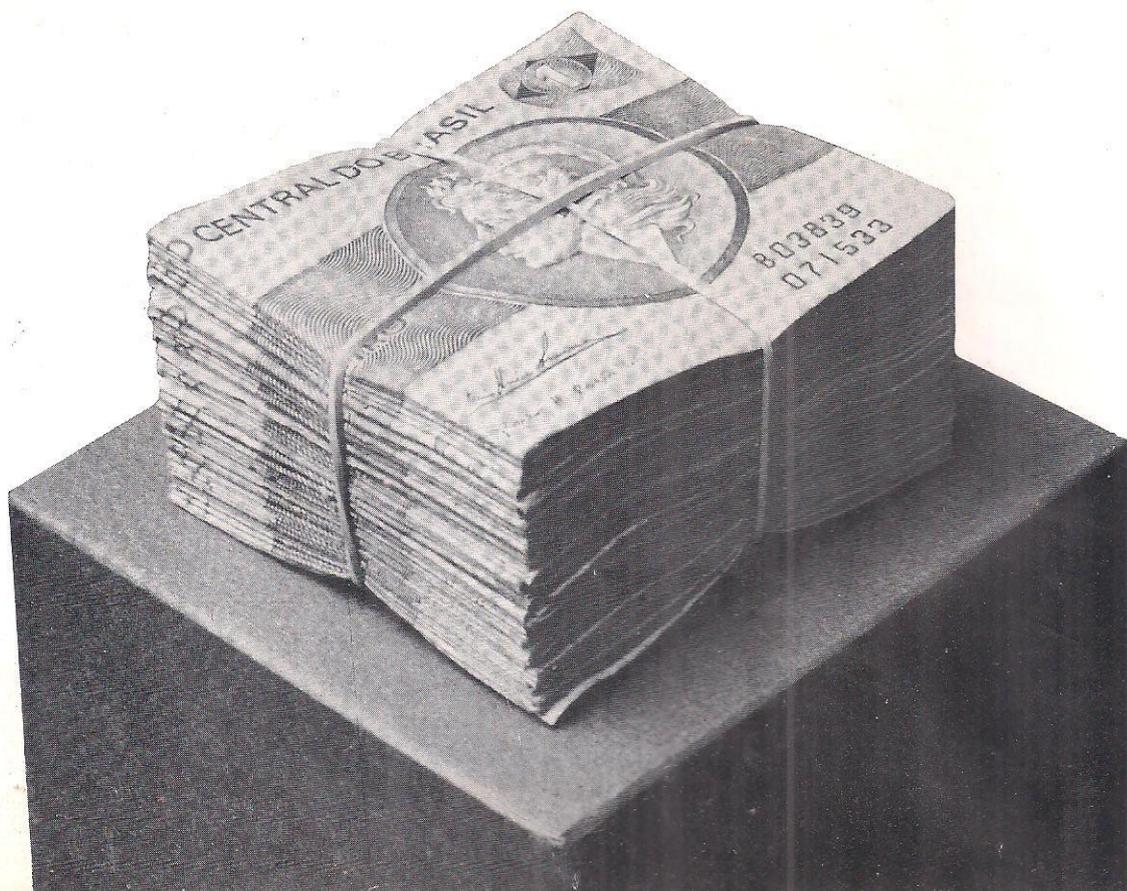
PRESIDENTE
CONSELHO MONETARIO
PRESIDENTE
BANCO CENTRAL
Paulo N. Pastore

B13193
081332

ÁRVORE DO DINHEIRO (1969)

Um maço de notas de 1 cruzeiro, amarrado com elástico e colocado sobre uma base convencional de escultura, na qual se lê este texto:

Título: 100 notas de 1 cruzeiro. Preço: 2 mil cruzeiros.
Primeiro projeto a questionar diretamente a defasagem entre valor de troca e valor de uso, ou entre valor simbólico e valor real.

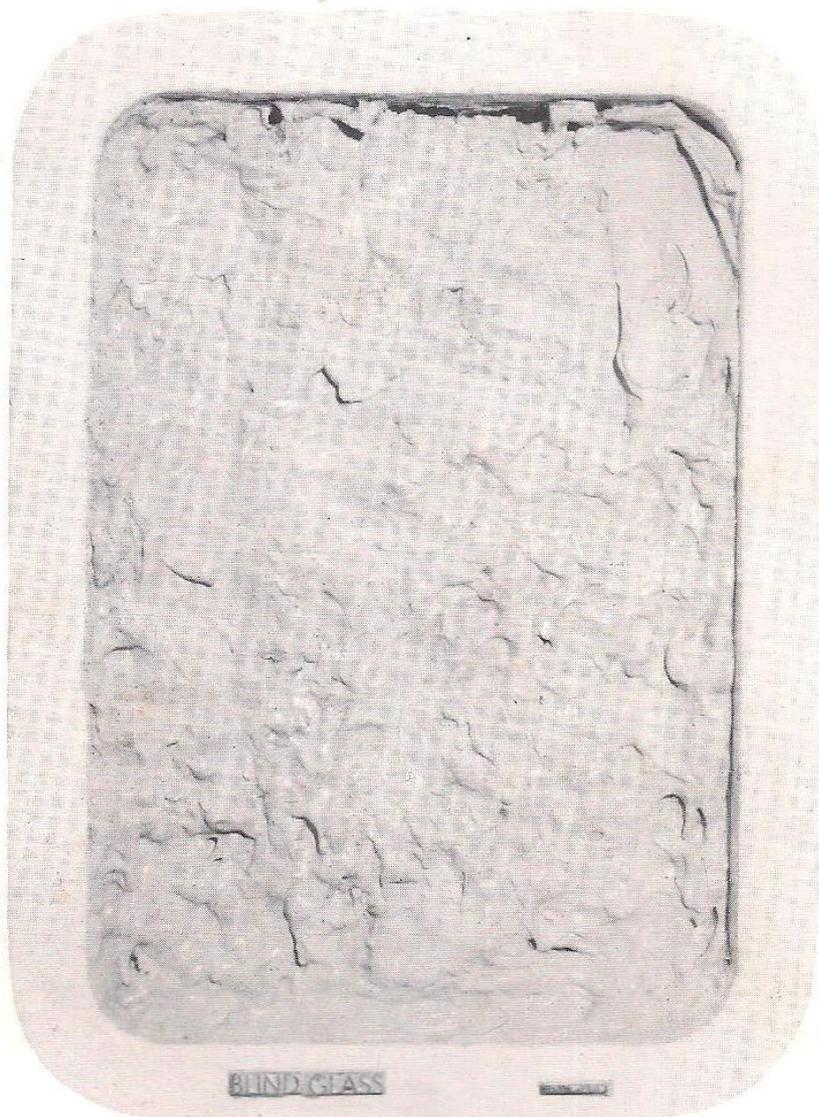




ZERO CRUZEIRO / ZERO CENTAVO (1974-1978)

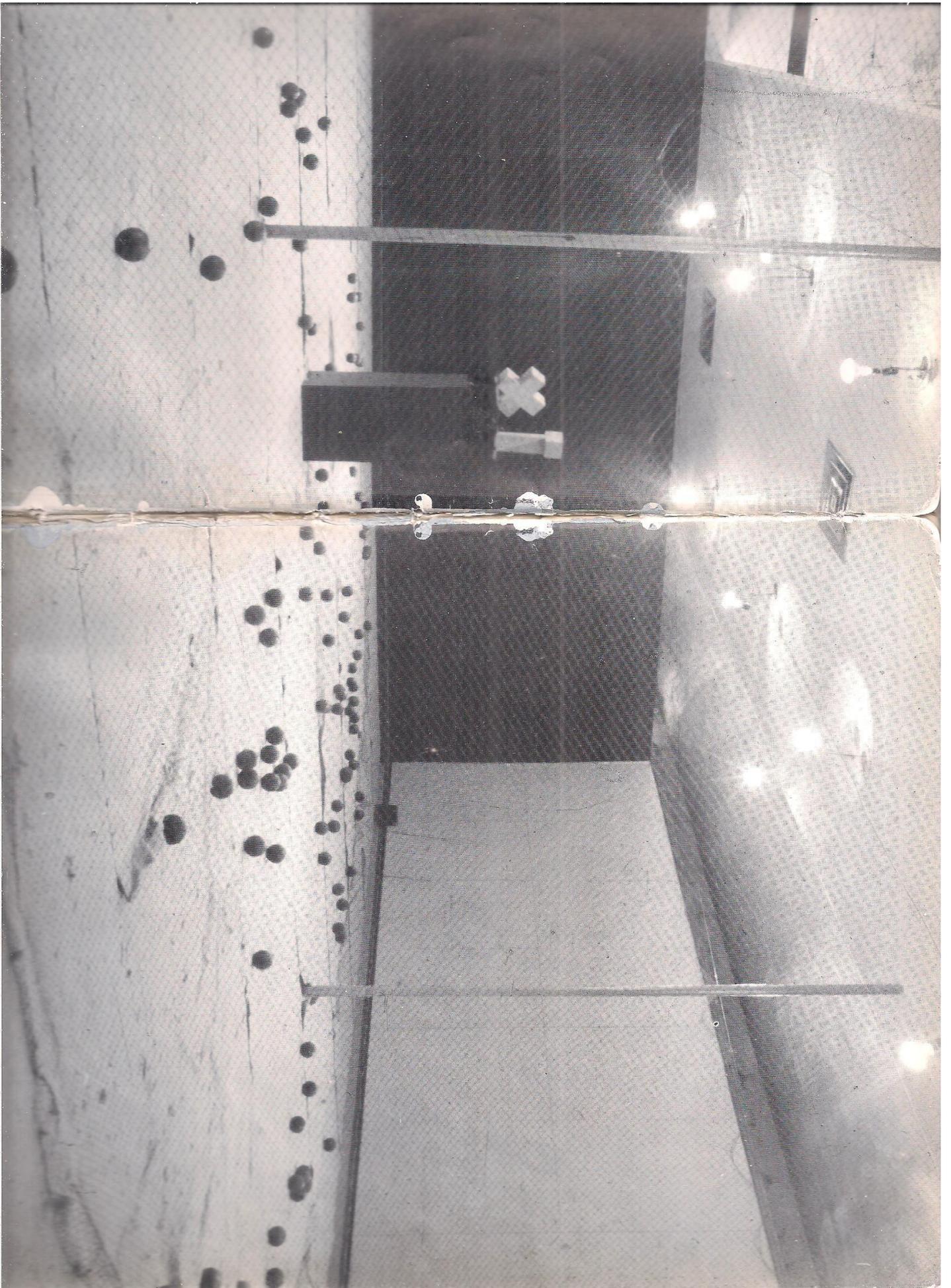
Projeto que deriva diretamente do trabalho "Árvore do dinheiro" e sintetiza justamente a reflexão sobre a diferença entre valor de troca e valor de uso.

No âmbito específico da linguagem, à nota de zero cruzeiro pode ser atribuído o valor de uma síntese da história do objeto bidimensional (o quadro), enquanto à moeda de zero centavo se atribuiria o mesmo sentido de síntese em relação ao objeto tridimensional (a escultura).



ESPELHO CEGO (1970)

Espejo comum de hospital, de aproximadamente 36cm x 49cm, com 18cm de profundidade, cujo vidro foi substituído por uma espécie de borracha mole (massa de calafate) com as informações verbais de praxe (autor, título, data, etc.) em relevo — como em braille — e especularmente invertidas. A intenção seria a de produzir uma 'imagem tátil' do objeto. Um dos primeiros projetos da série "Blindhotland". Nele há, em princípio, a idéia de criar trabalhos 'plásticos' que pudessem ser fruídos por cegos, sem perda substancial de significado.



Qualquer tentativa de situar a reflexão contemporânea sobre arte terá, quase inevitavelmente, que reportar-se à obra de Marcel Duchamp. A Arte, em seu sentido mais convencional, teve em Duchamp o inimigo público número 1. Foi ele, disso ninguém mais dúvida hoje, o grande articulador de um processo de questionamento do 'establishment estético' de uma época, opondo-se a um sistema hierarquizado de valores que até então (como ainda agora) se sustentava graças ao poder mitificador do Objeto artístico — avalizado segundo padrões remanescentes do século XIX (a rigor em vigência desde o Renascimento): padrões urdidos no Olimpo das Belas-Artes. O pensamento revolucionário de Duchamp, que não se esgota em sua própria obra e que foi muitas vezes retomado por gerações mais recentes de artistas, atinge o seu pique máximo na criação do *ready-made*. Exatamente aí começa uma história cujo subtítulo pode bem ser este: libertar a arte do domínio da mão. E em nova instância, levada às últimas conseqüências por novos artistas, libertar a arte do domínio do olho.

Cildo Meireles, artista plástico (?) brasileiro, procura aprofundar incisivamente a contravenção duchampiana, que em si já constituía uma radicalização da linguagem plástica, até então acomodada a uma perspectiva inseparável da história 'visual' da arte. Porque a proposta de Cildo Meireles não se cumpre apenas como atentado contra a tirania estética da habilidade manual, suposto campo de entorpecimento dos significados. Cildo leva adiante, em certo sentido, a insurreição de Duchamp contra a lógica de uma Arte que só sobrevive como ilustração ou apêndice de uma história do aprendizado manual e visual.

Quando se afirma que Cildo leva Duchamp mais adiante não se quer simplesmente elaborar uma frase de efeito com acento de heresia, ou atribuir ao trabalho do artista brasileiro uma presunção que ele jamais assumiu. Trata-se apenas de constatar que a trajetória de Cildo já *pressupõe* a ruptura de Duchamp, já parte dessa transgressão das leis que limitam ou interditam o 'espaço sagrado' da Arte. Justamente comentando Duchamp, em texto de 1970, Cildo Meireles admitia que a proposta daquele foi inúmeras vezes retomada como "lição mal aprendida" (o 'apropriacionismo'), uma vez que a luta contra o domínio das mãos seria, em última análise, uma bandeira contra a mecanicidade e habitualidade geradoras do que então chamou "gradativo entorpecimento emocional, racional, psíquico (...) do indivíduo". Em observação extremamente lúcida, deplorava presenciar à sua volta "um certo alívio e uma certa alegria em não se usar mais as mãos". E concluía numa espécie de declaração de princípios que não deixa margem a dúvidas: "Como se neste exato momento, a gente não precisasse iniciar a luta contra um adversário bem maior: a habitualidade e o artesanato cerebral. O estilo, seja das mãos, seja da cabeça, é uma anomalia."

O espaço do estilo, acrescentamos, é o espaço da Arte: o Circuito: o Sistema.

Duchamp invade e dessacraliza esse espaço quando expõe uma roda de bicicleta (1913) como obra de arte, fazendo prevalecer uma 'escolha' (*ready-made*) que "nunca foi ditada por deleição estética", mas que se fundamentou em "atitude de indiferença visual acompanhada de uma ausência total de bom ou mau critério..." Nos anos seguintes, e durante toda a década de 20, momento-chave em

que a cristalização do conceito de modernidade passa a projetar um comportamento (o 'mau comportamento') que hoje reconhecemos como contemporâneo, Duchamp e os dadaístas literalmente devastam o solene e sereno campo branco (as paredes do Museu!) onde a Arte, burocraticamente, escrevia a sua história.

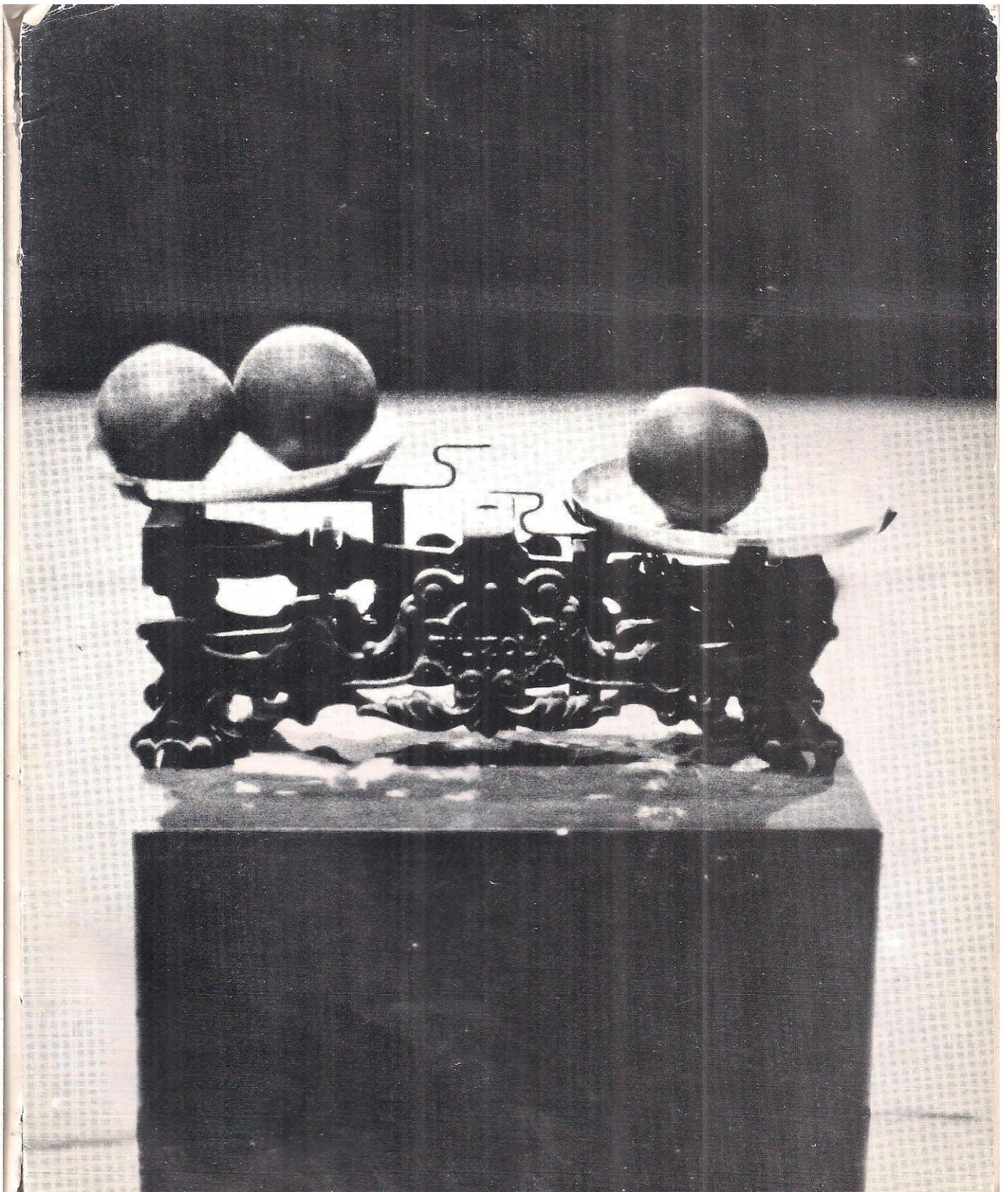
Cildo Meireles refaz esse percurso (com desvios e acréscimos) armado da contundência de sua geração: uma geração que inicia seu trajeto nos anos 60, período que agora sabemos ter sido algo assim como a década de 20 da Idade do Vídeo. Simplesmente não lhe basta aprender a desenhar com a mão esquerda para vencer a habilidade anestesiante adquirida pela mão direita. O trabalho de Cildo investe de frente, mas não às cegas, contra o domínio do olhar, contra a prioridade mistificadora do Olho. Só através desta crua constatação é que se abre a possibilidade de revelar plenamente o significado de seus projetos mais importantes. Por exemplo: "Blindhotland".

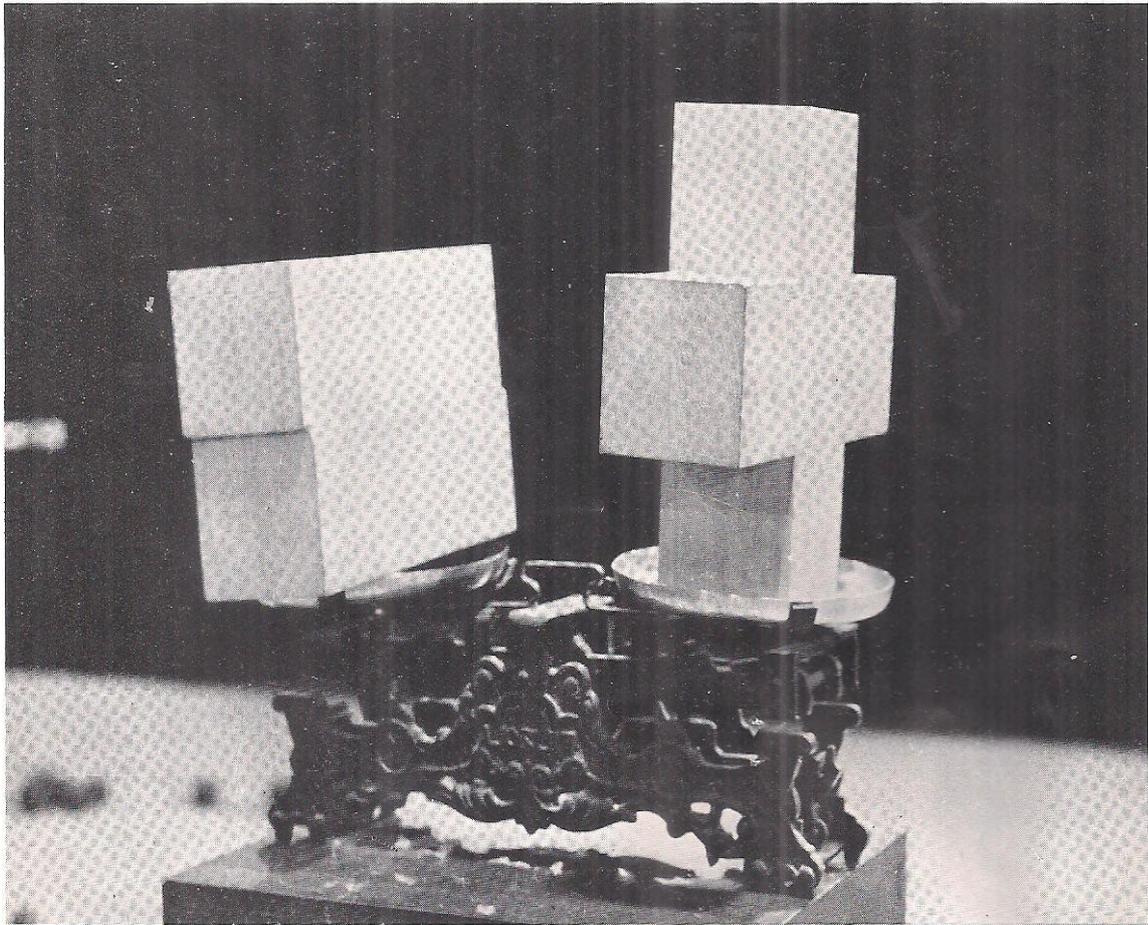
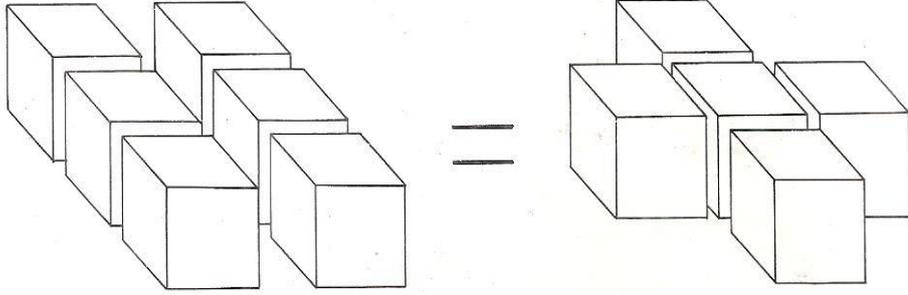
Quente-terra-cega. Em primeiro lugar é preciso saber que se trata de uma denominação genérica: não se refere apenas à exposição montada no MAM em outubro de 1975 (EUREKA/BLINDHOTLAND) ou àquela realizada na Galeria Luiz Buarque de Hollanda quase simultaneamente (BLINDHOTLAND/GUETO). O nome aplica-se a toda uma série de projetos que Cildo Meireles vem desenvolvendo no últimos dez anos.

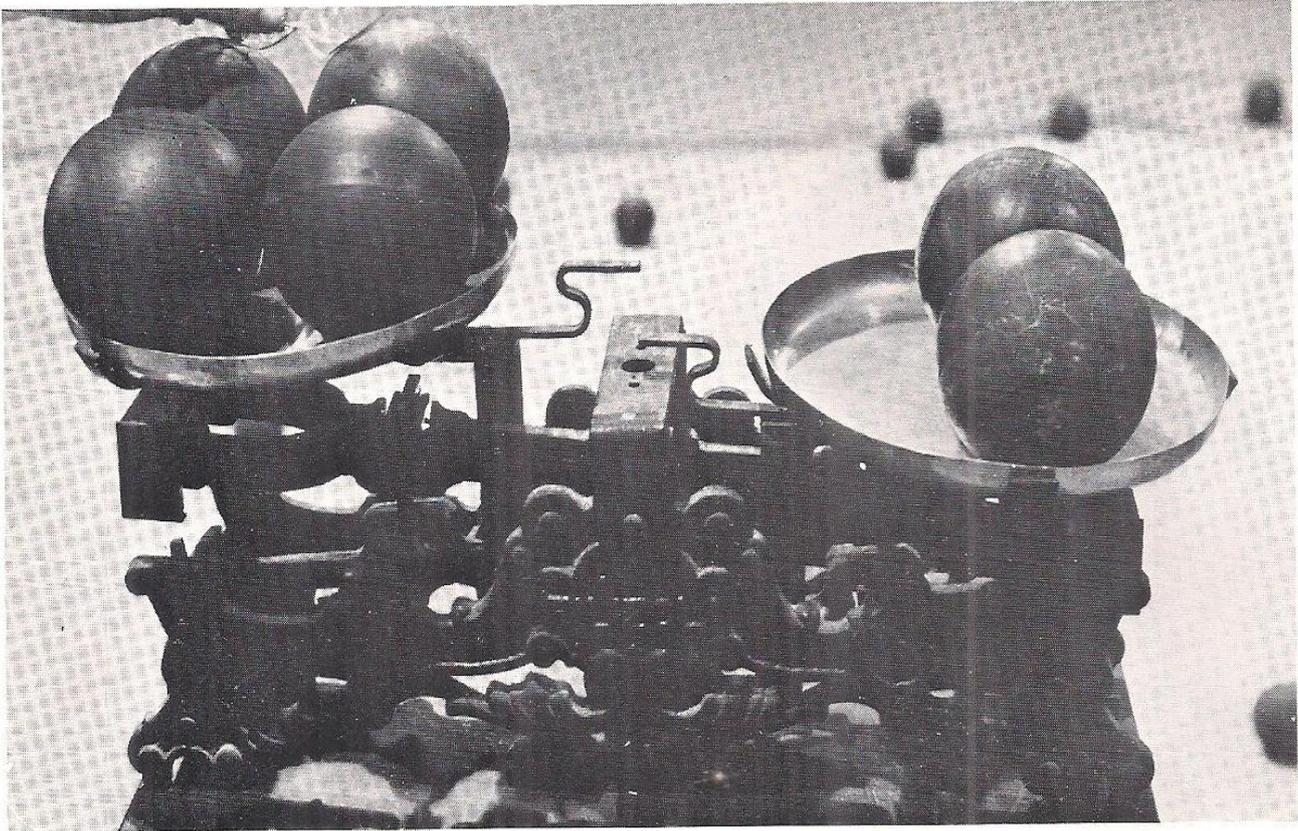
As primeiras anotações, os primeiros projetos relacionados a essa idéia de trabalhar sobre sensações não diretamente subordinadas ao domínio do olho, nasceram em 1970, quando o artista começa a ativar um repertório de manifestações vinculadas a outros níveis sensoriais (a audição, o paladar, o peso), onde já se torna muito claro que a simples percepção visual, a sabedoria do olho, passa a um segundo plano. O olhar, por si só, pouco ou nada revela. Nesses trabalhos, a apreensão retiniana deixa de servir como chave única para uma leitura global da obra. O significado desta só se revela ou se totaliza na medida em que pode ser 'lido' em novas áreas de percepção sensorial. O esforço do artista articula-se portanto no sentido de *passar* uma experiência que não se elucida apenas no plano visual.

O nome EUREKA, dado a um projeto de 1970, refere-se a uma série de trabalhos que jogam com as noções de peso e densidade, anulando, burlando ou driblando a lei de Arquimedes. O projeto inicial (1970) consistia em 1) duas barras de madeira de 30cm x 10cm x 10cm; e 2) uma cruz formada pela interseção de duas outras barras de idênticas dimensões. O objetivo era demonstrar que as duas barras soltas e a cruz tinham o mesmo peso, o que contrariava a lógica da lei física, uma vez que a cruz, por causa do encaixe (cavidade) em que as barras se cruzam, deveria pesar menos. O resultado contraditório a que se chegava (peso igual) era comprovado por uma balança aferida, com a cruz num dos pratos e as duas barras no outro. O trabalho aludia ainda a uma relação paradoxal em outro nível — o da notação aritmética — traçando uma correspondência entre o sinal de + (a cruz) e o sinal de igualdade (=) formado pelas duas barras em posição paralela.

EUREKA coloca em primeiro plano o problema do peso, o peso é o dado fundamental desse(s) trabalho(s). E Cildo muitas vezes se perguntou se não estaria trabalhando uma







redundância, se um artista como Calder já não teria colocado em questão o dado *peso* com os seus *móviles* ou com os *stables*. Mas aí nos perguntamos ambos se não é justamente pelo teimoso uso da redundância que a arte se distingue da ciência, por exemplo. Porque o cientista, no rigor do seu método, elimina sistematicamente o dado redundante, o uso da repetição. Quanto ao artista, sempre teve o despudor de trabalhar com e sobre a redundância, possuído da iluminada obstinação de bater com a cabeça no mesmo lugar uma vez e outra e outra.

EUREKA/BLINDHOTLAND (Museu de Arte Moderna, Rio, 1975) consistia em um conjunto de trabalhos em que já se pretendia na verdade criar um 'campo' de neutralização do poder do Olho. Além de EUREKA, cujo resultado seria algo como $1=2$ e que abria a possibilidade de um modelo "onde nenhuma forma fosse ligada ao elemento que a constituía de fato", a exposição, numa área de aproximadamente 100m², circundada por uma rede de *nylon*, tendo o chão coberto de feltro, compunha-se de: oito inserções de variações de uma prancha, mostrando um homem e uma bola, sendo que cada uma dessas inserções circularia em oito diferentes jornais no mesmo dia; *Expeso*: uma fita com o ruído de nove situações de queda de bolas, variando: a) o peso das bolas, b) a altura da queda e c) a distância entre o ponto de queda e o microfone; finalmente, "Blindhotland": uma área visualmente anestésica, com uma série de elementos (200 bolas de borracha preta, com aproximadamente 10cm de diâmetro) formalmente idênticos, onde o olho funcionaria "simplesmente para tomar conhecimento e unificar aquele campo". Cada bola tinha um peso diferente, e a intenção seria a de deflagrar um processo que força o espectador/participante (o qual só poderia diferenciar as bolas quando as pegava, quando jogava com elas) a reorganizar o seu sistema referencial: pela au-

sência de um código de diferenciação visual, a redefinição era obtida ao nível do músculo, da energia aplicada num dado momento. Idênticas em volume e diferentes em massa, as bolas instauram uma situação contraditória, de ambigüidade — o olhar as identifica como iguais, o músculo as diferencia pelo peso. A densidade desmente aqui o que o olho afirma.

O projeto mostrado no Museu de Arte Moderna foi de certa forma completado por BLINDHOTLAND/GUETO (Galeria Luiz Buarque de Hollanda & Paulo Bittencourt, Rio, 1975). A exposição consistia de dois trabalhos: o disco LP *Sal sem carne* (ver p. 38) e um 'campo' circundado por uma rede de *nylon*, com oito bolas de couro, sendo quatro grandes e quatro pequenas. No interior de cada uma dessas bolas, grandes e pequenas, havia: 1) areia; 2) estopa; 3) ar e 4) hélio. O "esfacelamento do sistema referencial" era obtido na medida em que se desmentia a relação direta entre peso e dimensão, e projetava-se como desorganização no sistema referencial do próprio observador.

Ambos os projetos (EUREKA/BLINDHOTLAND e BLINDHOTLAND/GUETO), afinal um mesmo projeto em dois momentos e/ou dois níveis de desdobramento, operam sobre o paradoxo perceptivo. Na origem, relacionam-se a duas sensações igualmente paradoxais: a de lili-putismo (paradoxo visual, espacial) e a de uma mesma frase repetida em diferentes velocidades mas com início e final coincidindo (paradoxo auditivo, temporal).*

Eudoro Augusto Macieira de Sousa
Rio de Janeiro, maio de 1980

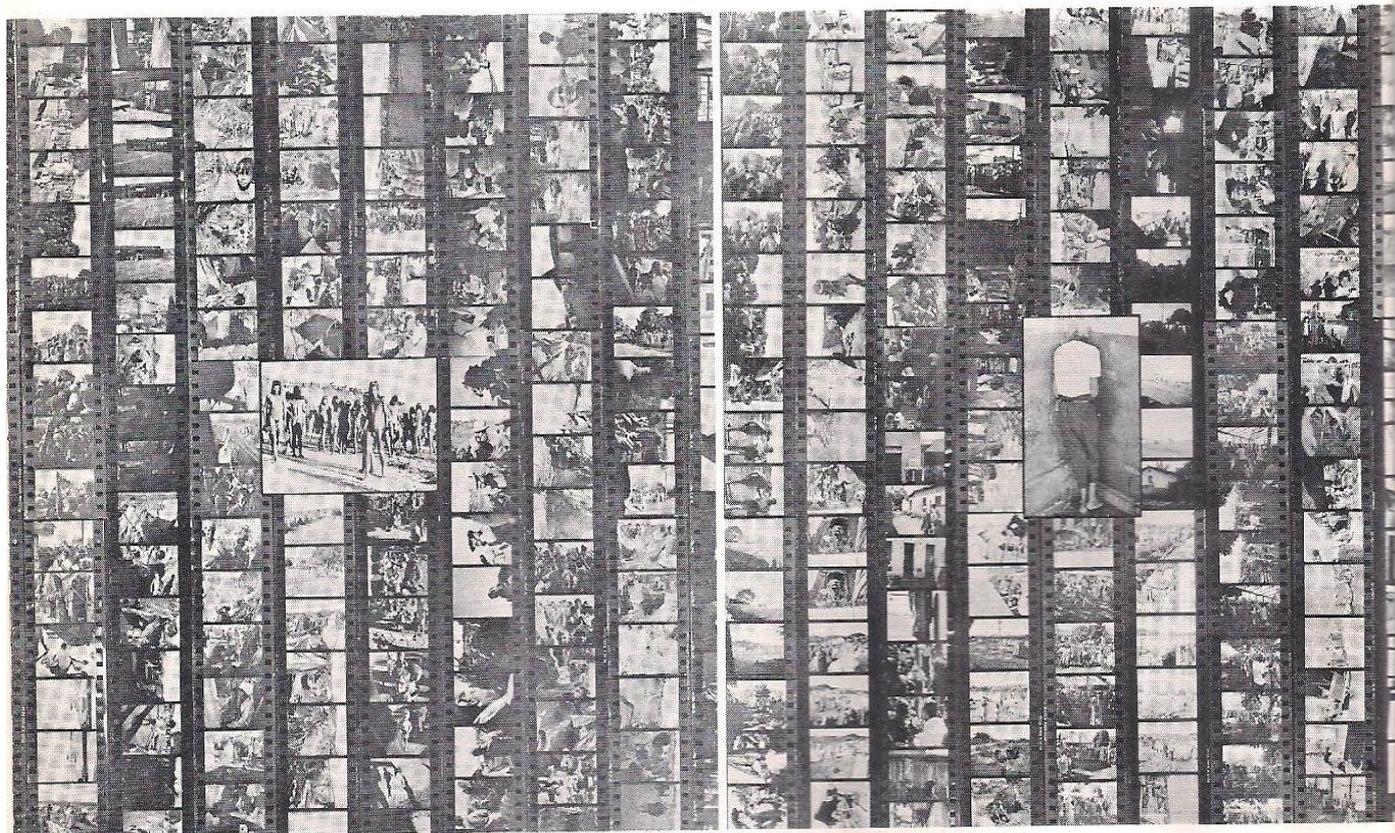
* Uma descrição mais pormenorizada dessas duas sensações paradoxais que o artista identifica na base do desenvolvimento dos projetos, encontra-se no depoimento prestado por CM na pesquisa de Antônio Manuel, *Ondas do corpo*, a ser editada pela FUNARTE.

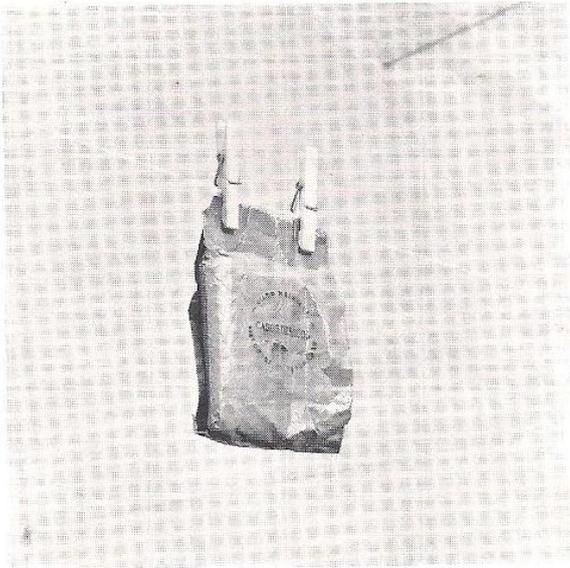
SAL SEM CARNE (1975)

Disco LP gravado em 1974, em oito canais. Mixagem, corte e prensagem: Tapeçar, 1975. Engenheiro de som: Paulo Alexandre Dias Serrano. Editado pela Galeria Luiz Buarque de Hollanda & Paulo Bittencourt. Gravado e produzido pelo artista. Fotos da capa: Max Jorge Campos Meireles.

Sal sem carne pretende expor uma cosmogonia, cujo desenvolvimento seria assim resumido: uma situação primal de harmonia, anterior ao nascimento, cujo equilíbrio é rompido no momento da fecundação; esse momento pode ser descrito como o extravio de um elemento (o espermatozóide) que se desgarra (do seu sistema referencial) para fecundar o óvulo, e esse ato corresponderia a imergir num estado de solidão. O nascimento associa-se, portanto, à solidão e ao extravio: um espermatozóide que se separa dos outros, um óvulo que se aparta dos demais. "Então, nascer é exatamente o ato de se perder (...)". Segundo a lógica dessa cosmogonia, a procura do ser humano não seria a procura da mãe ou do pai, mas a procura do irmão. O sentido da existência seria assim a recuperação dessa harmonia (fraternidade) inicial. A nível de interpretação antropológica, a cosmogonia exposta em *Sal sem carne* relaciona-se com a situação *gueto* e remete ao confronto entre opressor e oprimido, ou entre colonizador e colonizado. Assim, o Brasil dos índios corresponderia ao estado de harmonia primal, que foi rompido com a chegada do colonizador, estabelecendo-se uma situação de gueto. Mas o opressor só conhece a sua própria vontade, ao passo que o oprimido, além de conhecer obviamente a sua, é forçado a conhecer também a vontade do opressor.

Na medida em que as coisas se resolvem ao nível do conhecimento, o oprimido (o gueto) necessariamente transformará o sistema. A densidade do gueto ("Blindhotland") abre a possibilidade de inverter a situação imposta e recuperar a harmonia perdida.





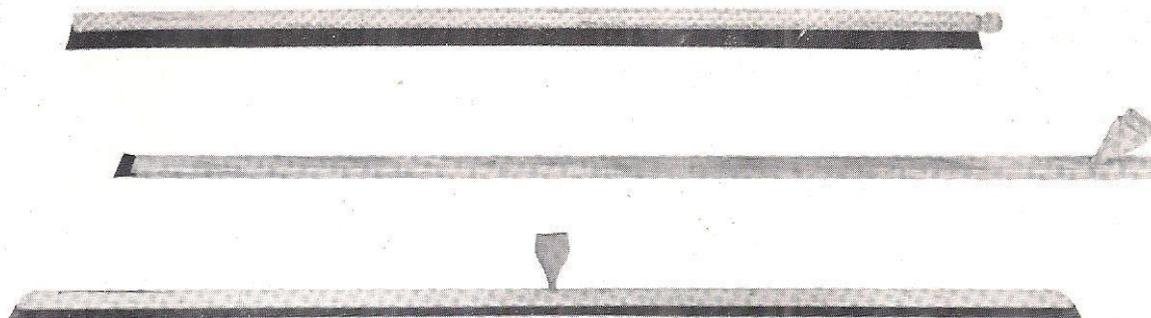
CASOS DE SACOS (1976)

Trabalho pertencente à série "Blindhotland".
Relaciona-se diretamente aos projetos
"Eureka/Blindhotland" e "Blindhotland/Gueto".

Enquanto que no primeiro o volume era constante e o peso variava, e no segundo variavam peso e volume, neste trabalho o elemento variável é o volume e o peso se mantém constante. Doze unidades de sacos de papel, cuja capacidade varia entre 1/2 Kg e 10 Kg.

- n.º 1 - 1/2kg dentro de 1kg dentro de 2kg dentro de 3kg dentro de 5kg dentro de 10kg
- n.º 2 - 10kg dentro de 5kg dentro de 3kg dentro de 2kg dentro de 1kg dentro de 1/2kg
- n.º 3 - 1kg dentro de 2kg dentro de 3kg dentro de 5kg dentro de 10kg dentro de 1/2kg
- n.º 4 - 10kg dentro de 5kg dentro de 3kg dentro de 2kg dentro de 1/2kg dentro de 1kg
- n.º 5 - 1/2kg dentro de 1kg dentro de 3kg dentro de 5kg dentro de 10kg dentro de 2kg
- n.º 6 - 10kg dentro de 5kg dentro de 3kg dentro de 1kg dentro de 1/2kg dentro de 2kg
- n.º 7 - 10kg dentro de 5kg dentro de 2kg dentro de 1kg dentro de 1/2kg dentro de 3kg
- n.º 8 - 1/2kg dentro de 1kg dentro de 2kg dentro de 5kg dentro de 10kg dentro de 3kg
- n.º 9 - 1/2kg dentro de 2kg dentro de 3kg dentro de 5kg dentro de 10kg dentro de 1kg
- n.º 10 - 1/2kg dentro de 1kg dentro de 2kg dentro de 3kg dentro de 10kg dentro de 5kg
- n.º 11 - 10kg dentro de 3kg dentro de 2kg dentro de 1kg dentro de 1/2kg dentro de 5kg
- n.º 12 - 5kg dentro de 3kg dentro de 2kg dentro de 1kg dentro de 1/2kg dentro de 10kg





RODOS (1978)

Três pares de rodos (madeira e borracha) com as relações de seus componentes alteradas.

Trabalho que tangencia a noção de anamorfose ("deformação de uma imagem formada por um sistema óptico cuja ampliação longitudinal é diferente da ampliação transversal", Aurélio Buarque de Holanda Ferreira, *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*)

INTRODUÇÃO A UMA NOVA CRÍTICA (1970)

Cadeira de madeira, com pregos no assento e tenda de filó preto sobre armação de ferro. Proposta para o exercício de uma crítica que ocorresse de tal modo que a natureza do seu processo e a do material nela empregado coincidíssem com a natureza e o material do objeto sobre o qual a crítica incidisse. No presente caso, tentou-se estabelecer uma relação, por oposição, entre Man Ray (seu "Cadeau" e o impulso à exterioridade) e Hélio Oiticica (os "Ninhos" e o apelo à interiorização).



UM SANDUÍCHE MUITO BRANCO (1966)

Sanduíche de pão francês com algodão branco.

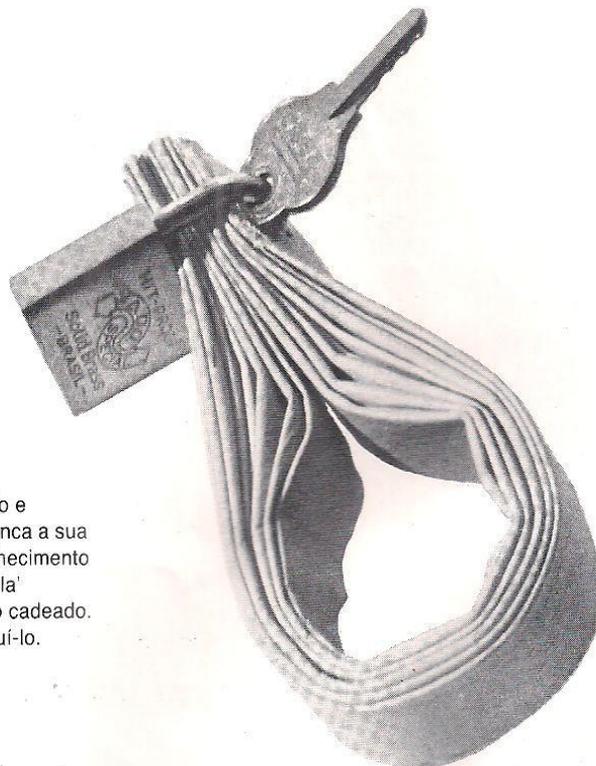


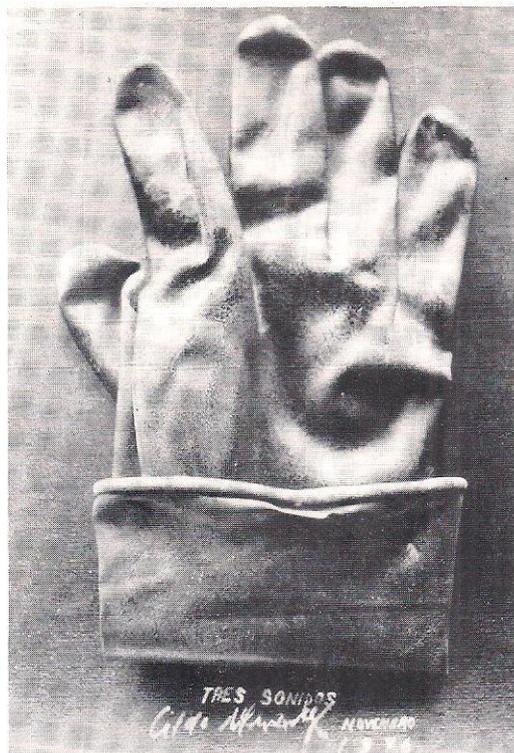
A DIFERENÇA ENTRE O CÍRCULO
E A BOLA É O PESO (1976)

Texto/desenho sobre papel Fabiano Murilo, depois amassado.
O projeto trabalha a questão da fronteira entre o desenho e a escultura. A proposta seria justamente a de demonstrar a indefinição dessa fronteira da seguinte forma: a) amassar uma folha de papel formando uma bola; b) desenhar em outra folha de papel o volume (escultura) da primeira; c) ao amassar essa segunda folha, chega-se ao resultado do trabalho. REALIDADE MENOS REPRESENTAÇÃO DA REALIDADE IGUAL A PESO

CONHECER PODE SER DESTRUIR (1976)

Textos (geralmente sobre arte) escritos em papel que é dobrado e fechado por um cadeado que simultaneamente tranca a sua própria chave. Só há duas possibilidades de chegar ao conhecimento desses textos: fazer uma duplicata da chave para 'libertá-la' (e ao papel) do cadeado; rasgar o papel ou quebrar o cadeado. Isto é: ou acrescentar algo ao sistema, adulterando-o, ou destruí-lo.





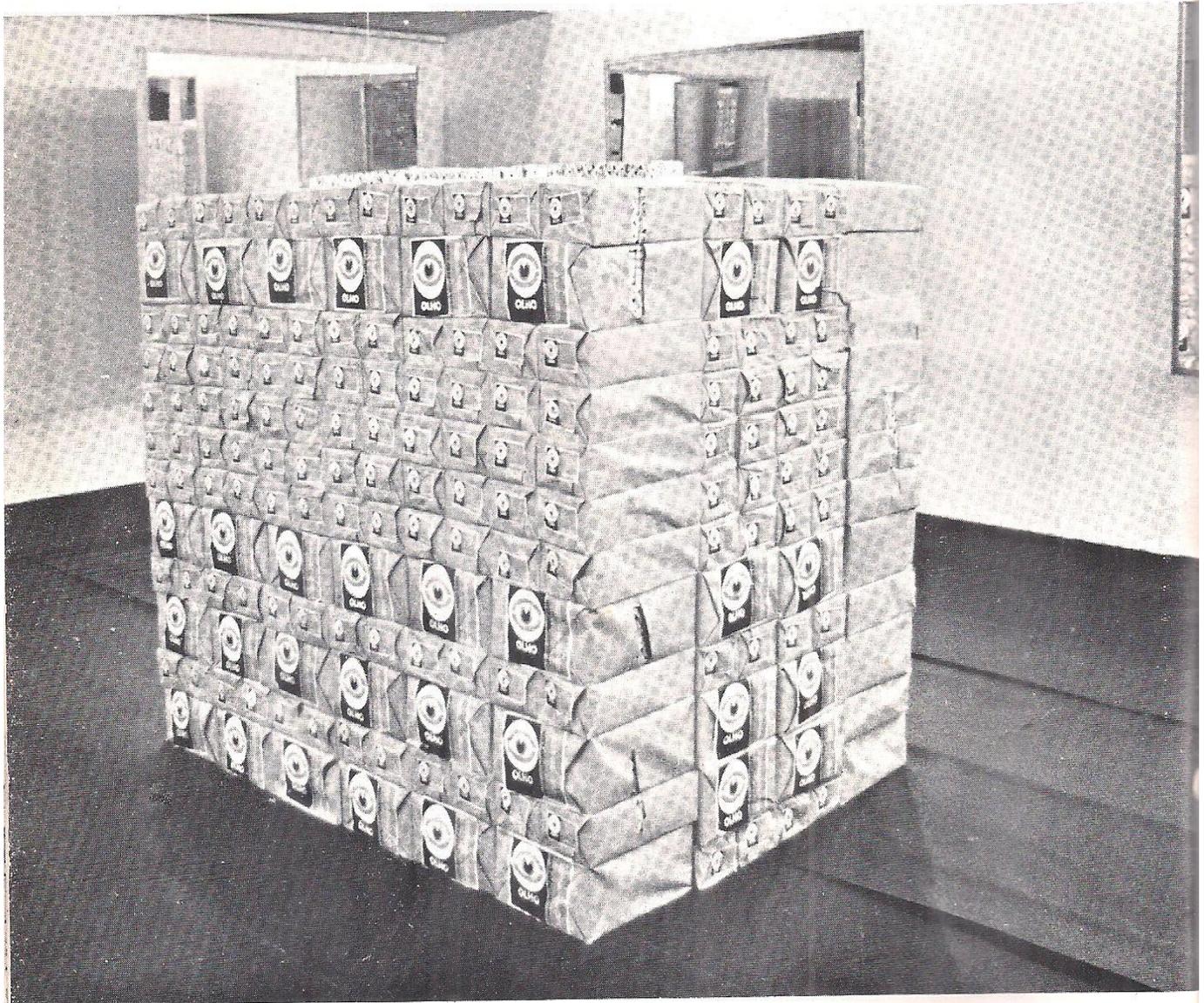
TRES SONIDOS (1977)

Dois pares de luvas de borracha fixados sobre quatro folhas de lixa d'água.

Um dos pares de luvas é colado sobre lixa fina; o outro, sobre lixa grossa.

O atrito das lixas, nas três combinações possíveis (lixa fina com lixa fina; lixa fina com lixa grossa; lixa grossa com lixa grossa), produz os três sons referidos pelo título.





SERMÃO DA MONTANHA: FIAT LUX (1979)

Área de aproximadamente 60m², circundada por oito espelhos de 1,60m por 1,20m, na superfície dos quais estavam escritas oito da montanha (Mateus 5, 3-10). 126 mil caixas de fósforos. O chão Do trabalho participavam ainda cinco de 1979, no Centro Cultural durou apenas 24 horas. O projeto, como comentário sobre o medo caracterizando um período da recente de exposição. A primeira, particular, foi cancelada três por inesperada decisão dos responsáveis pela galeria. O fato repetiu-se no Rio de Janeiro, em 1975, em outra galeria particular, e em 1978, no Museu de Arte Moderna, desta vez cancelada por força do incêndio.



bem-aventuranças do sermão No centro dessa área, empilhadas, era revestido de lixa preta. a lixa foi gravado e amplificado. atores. Realizada a 25 de abril Cândido Mendes, no Rio, a exposição idealizado em 1973, aparece e sobre a instituição da violência, história do Brasil. Houve três tentativas em São Paulo (1973), numa galeria semanas antes da inauguração,

em São Paulo (1973), numa galeria semanas antes da inauguração,

Legendas

- Capa: Inserções em circuitos ideológicos. Projeto "Coca-Cola", 1970 (foto Pedro Oswaldo Cruz).
- p.5 Malhas da liberdade, 1976. Falsa grade de metal, de 120cm x 120cm, atravessada por placa de vidro de 40 x 120cm. Coleção Caixa Econômica Federal — Agência Petrópolis (foto Regina Bittencourt).
- p.6 Para-ser curvada com os olhos, 1970. Caixa de madeira, com duas barras de ferro, vidros e placas de metal com legendas, 25 x 50 x 11,5cm. Coleção Luiz Buarque de Hollanda (fotos Pedro Oswaldo Cruz).
- p.8-9 Eureka/Blindhotland: pranchas para inserções em jornais (fotos Max Campos Meireles e João Carlos Horta).
- p.11-3 Espaços virtuais: cantos, 1967-1968. Série composta de 44 projetos. Altura: 3m. Relação altura/lado: 3/1. Peças desmontáveis em madeira, lona e tacos de assoalho. As peças do livro pertencem às coleções: Luiz Buarque de Hollanda, Jean Boghici, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (fotos Renato Lacleite, Pedro Oswaldo Cruz, Jeferson Silva).
- p.14 Arte física: Caixas de Brasília/Clareira, 1969. Duas caixas de madeira, com aresta de 30cm, e painel com seqüência fotográfica. Coleção do artista (foto Regina Bittencourt).
- p.15 Arte física: Cordões/30km de linha estendidos, 1969. Trinta mil metros de linha industrial em estojo com mapa. Original pertencente à coleção do artista (fotos Jeferson Silva e Regina Bittencourt).
- p.16 Mutações geográficas: Fronteira Rio — S. Paulo, 1969. Mala de couro preto, com 60cm de aresta. Coleção do artista (foto Regina Bittencourt).
- p.17 Condensados, 1970.
1. Deserto. Ouro amarelo, safira, grão de areia. Coleção Carlos Scliar.
 2. Mutações geográficas: Fronteira Rio — S. Paulo. Prata, safira, ônix, ametista, terra. Coleção Carlos Scliar (fotos Pedro Oswaldo Cruz).
- Mebs/Caraxia, 1970-1971. Disco compacto em 33 r.p.m., gravado em quatro canais. Produzido e editado por Cildo Meireles.
- p.18-9 Tiradentes: totem-monumento ao preso político, 1970. Coleção do artista (seqüência fotográfica: Luiz Alphonsus).
- p.20 Cruzeiro do Sul, 1969-1970. Cubo de madeira (pinho e carvalho) com 9mm de aresta. Coleção do artista (foto Pedro Oswaldo Cruz).
- p.21 Inserções em circuitos: Projeto "Classificados", 1970.
- p.23-25 Inserções em circuitos ideológicos, 1970. Projeto "Coca-Cola" (fotos Pedro Oswaldo Cruz).
- p.26 Inserções em circuitos antropológicos: Black pente, 1971-1973 (foto Eric Marshall).

- Inserções em circuitos antropológicos: Token, 1971 (fotos Pedro Oswaldo Cruz).
- p.27 Inserções em circuitos ideológicos, 1970. Projeto "Cédula" (fotos Pedro Oswaldo Cruz).
- p.28 Árvore do dinheiro, 1969. Coleção do artista (foto Pedro Oswaldo Cruz).
- p.29-30 Zero cruzeiro/Zero centavo, 1974-1978. Impressão sobre papel; moeda metálica de 13mm de diâmetro (fotos Pedro Oswaldo Cruz).
- p.31 Espelho cego, 1970. Madeira, massa de calafate, letras de metal em relevo, 36 x 49 x 18cm. Original pertencente à coleção Carlos Scliar (foto Luiz Alphonsus).
- p.32-3,35-7 Eureka/Blindhotland, 1971-1975. Peça em madeira de 30 x 10 x 10cm; 200 bolas de borracha, chumbo, cortiça; rede de *nylon* de 100 x 3m; 100m² de feltro; 9 fitas sonoras; 8 pranchas para inserções em jornais. Coleção do artista (fotos Renato Laclete).
- p.38 Sal sem carne, 1975. Disco LP, gravado em oito canais. Primeira prensagem: 500 unidades. Gravado e produzido por Cildo Meireles. Editado pela Galeria Luiz Buarque de Hollanda & Paulo Bittencourt.
- p.39 Casos de sacos, 1976. Doze unidades de sacos de papel. Coleção do artista (fotos Júlio Abe Wakarara).
- p.40 Rodos, 1978. Madeira e borracha, diversos tamanhos. Coleções Galeria Saramenha, Gilberto Chateaubriand Bandeira de Melo, Paulo Roberto Leal (fotos Pedro Oswaldo Cruz).
- p.41 Introdução a uma nova crítica, 1970. Madeira, ferro, pregos e filó, 50 x 50 x 160cm. Coleção do artista (foto Jeferson Silva).
- p.42 Um sanduíche muito branco, 1966. Pão de trigo e algodão (foto Jorge Guinle Filho).
- A diferença entre o círculo e a boia é o peso, 1976. Papel Fabriano. Coleção do artista (foto Luiz Alphonsus).
- Conhecer pode ser destruir, 1976. Papel Fabriano, cadeado e chave. Coleção Myriam Cohn (foto Luiz Alphonsus).
- p.43 Tres sonidos, 1977. Luvas de borracha e lixa de metal. Coleção Thomaz Cohn (foto Jorge Guinle Filho).
- p.44 O Sermão da Montanha: Fiat Lux, 1979. 126 mil caixas de fósforos, espelhos, lixa, fita sonora e atores (fotos Luiz Alphonsus).

Nossas edições estão à venda
na Loja FUNARTE - Rua México, 101
ou pelo Reembolso Postal
Rua Araújo Porto Alegre, 80 - LOJA
20.030 Rio de Janeiro/RJ

Composição:
Lídio Ferreira Júnior
Rua dos Inválidos, 143
Fotolito:
Quimicolor Ltda
Rua São Januário, 404
Impressão:
Imprinta Fotocomposição e Off-set Ltda
Rua Sacadura Cabral, 111
Rio de Janeiro, agosto de 1981.

Totem-monumento ao preso político" - Palácio das Artes, Belo Horizonte (abril).

Cria "Inserções em circuitos ideológicos": o texto original e os projetos "Coca-Cola" e "Cédula".

Organiza e participa da exposição "Agnus Dei", com Thereza Simões e Guilherme Vaz, na Petite Galerie, Rio.

Convidado por Kynaston L. McShine, participa de "Information", no Museum of Modern Art, Nova York. Cria os trabalhos "Para ser curvada com os olhos", "Espelho cego" e "Eureka".

Inicia a série "Blindhotland".

Inicia gravação do disco compacto *Mebs Caraxia*.

1971-73 - Reside em Nova York, onde trabalha basicamente nos seguintes projetos: "Eureka Blindhotland"; o LP *Sal sem carne*; a série "Inserções em circuitos antropológicos", com dois projetos - a) "Token" e b) "Black pente".

1973 - Volta a morar no Rio e retoma o desenho, interrompido em 1968. Participa da "Expo Projeção", organizada por Aracy Amaral na galeria GRIFFE, S. Paulo.

1974 - Cria cenários e figurinos (com Luis Carlos Buruca) para a montagem de *A dama de copas e o rei de Cuba*, de Timochenko Webbi, no Teatro Santa Rosa, Rio.

Cria cenários e figurinos para o filme *Encarnação*, dirigido por Rose Lacrete e interpretado por Hileana Menezes e Joel Barcelos.

Viaja por Goiás gravando material para o LP *Sal sem carne*.

Cria o "Zero cruzeiro".

1975 - Exposição (individual) "Eureka Blindhotland" - Museu de Arte Moderna, Rio.

Exposição "Blindhotland Gueto", para a qual também executa quatro novos projetos da série "Espaços Virtuais: Cantos" - Galeria Luiz Buarque de Hollanda & Paulo Bittencourt.

Funda e edita a revista *Malasartes*, com um grupo de artistas plásticos, no Rio.

1976 - Reside em Petrópolis. É convidado pelo crítico sueco Olle Granath a integrar a mostra "Atualidade Internacional", seção da Bienal de Veneza. Cria e executa "Casos de sacos" e "Malhas da liberdade".

1977 - Reside em Planaltina (DF).

Mostra "Casos de sacos" na Pinacoteca do Estado de S. Paulo.

Participa, convidado pelo crítico uruguaio Angel Kalemberg, da X Bienal de Jovens, Paris.

Mostra "Casos de sacos" e o disco *Sal sem carne* no Museu de Arte e Cultura Popular, em Cuiabá (MT).

1978 - Volta a morar no Rio. Executa a nota "Zero cruzeiro" e a moeda "Zero centavo".

Exposição "Desenhos de Cildo Meireles" (Coleção Luiz Buarque de Hollanda & Paulo Bittencourt) - Pinacoteca do Estado de S. Paulo.

Cria "Excala: Aquila", projeto para o ar livre com atores.

1979 - Executa o projeto "O Sermão da Montanha: Fiat Lux" - Galeria do Centro Cultural Cândido Mendes, Rio.

Expõe "Artigos definidos" - Galeria Saramenha, Rio. O filme *Cildo Meireles*, de Wilson Coutinho, ganha o Festival JB de Cinema.

Vive no Rio. C.P. 33031 - ZC 72 - Leblon. 20.000 Rio de Janeiro.