

dossiê

A natureza do espaço brasileiro

Entrevista
Cildo Meireles

Diego
Moreira Matos



Gostaria de começar essa entrevista fazendo referência ao primeiro texto publicado por ti: "Cruzeiro do Sul" (1970). Nele você escreve, "não estou aqui para defender uma carreira e nem uma nacionalidade. Ou antes, eu gostaria, sim, de falar de uma região que não consta nos mapas oficiais, e que se chama, por exemplo, Cruzeiro do Sul". Segue, então, falando de uma terra dividida, cindida, segregada etc. Em seguida, você menciona uma linha divisória, a Tordesilhas. A meu ver, esse texto manifesto traz um complexo repertório para falarmos de nossa formação colonial e do processo civilizatório em continente americano. É como se você quisesse dizer daquilo que ficou permanentemente esquecido, escamoteado ou invisível? Será que podemos dizer que você está a falar de um outro Brasil? É outra face do projeto colonial?

Na verdade, esse texto eu fiz para o catálogo da *Information*¹. Eu fiz quando estava em um trem, chamado Vera Cruz, que ia do Rio de Janeiro a Belo Horizonte. Na época, tinha o Santa Cruz que era o percurso Rio-São Paulo. Acho que era isso mesmo. Estava a caminho de Belo Horizonte para participar do evento "Do Corpo à Terra?", organizado pelo Frederico Moraes. Aproveitei para escrever na viagem, já que precisava mandar algum texto para o catálogo daquela exposição no MoMA. Eu não sabia muito bem o que eu iria mandar, mas acabei mandando essas anotações. Algumas coisas deviam estar passando pela minha cabeça naquele momento. Primeiro, tem um verso do Gonçalves Dias, um poeta indianista brasileiro que eu gosto muito, que é assim: "nação; mas nação que tem por base os frios ossos da nação senhora". Era um pouco sobre jogos de extermínio da população original — essa que ficou esquecida e que continua esquecida, e do minúsculo espaço que lhe sobrou, ela continua sendo expropriada hoje em 2020. Em outras palavras, é como se a origem tivesse sido exterminada para dar lugar a outra coisa.

Mas então havia todo esse sentimento em torno da ideia de exclusão e na época, nos anos 1970, tinha um certo embevecimento: era como se fosse a libertação, o alcance da liberdade pela utopia *hippie*. E de alguma maneira eu estava me referindo também a isso. Quer dizer, eu via naquele movimento, embora altamente respeitável, admirável mesmo, algo que deixava de fora o que era exatamente essa nação senhora. Ou seja, toda essa cultura e esses povos que vinham sendo paulatinamente destituídos, estavam a oeste de Tordesilhas do ponto de vista daqui, do Brasil. No texto, era como se falassem a partir do outro lado, depois dessa fronteira do Tratado de Tordesilhas.

Em 1969, um dos projetos da série "Arte Física" (1969), o "Arte Física: Marcos: Tordesilhas" (1969), problematiza esse assunto. Aliás, é justamente nesse mesmo período que você realiza não somente o texto "Cruzeiro do Sul" (1970), mas vai fazer a obra também chamada "Cruzeiro do Sul" (1969-1970) — não necessariamente complementar ao texto, mas que aborda metaforicamente a potência de um território, de um povo, um ambiente complexo e rico, mas escamoteado. Portanto, em que medida essa obra, e também o texto, são geradoras de um pensamento em sua pesquisa artística? Quais as aproximações entre esse trabalho e a série "Arte Física"?

Cronologicamente falando, a série "Arte Física" (1969) e alguns projetos dela foram feitos em 1969, antes desse texto. Na época, tinha realizado três da série: "Caixa de Brasília/Clareira, Mutações Geográficas: Fronteira Rio-São Paulo" e "Cordões: 30km de linha estendidos e recolhidos". Os dois últimos realizados aqui, no litoral do estado do Rio. Basicamente eram ideias que estavam passando pela cabeça e tentavam de alguma forma apreender o espaço físico e estabelecer relação com a geografia humana. Mas o que acontece é o seguinte: são projetos que têm uma escala meio volátil, meio indefinida, meio em suspensão. E, quanto ao título, muitos amigos meus nunca gostaram, sempre implicaram com essa ideia de arte física. Mas eram, sobretudo, projetos que requeriam uma participação física, portanto, um preparo físico que a essa altura da vida eu já não tenho mais para fazer. A gente começou com o uso de cordas para delimitar e traçar os espaços físicos. E esse Tordesilhas na verdade era estender uma corda de Laguna (sc), no Sul do país, até bater lá no Norte, onde hoje é o estado do Pará, próximo ao Amapá. A linha cortava aquele estado. Então, eu queria realizar essa linha imaginária que dividiu a América do Sul em duas partes, mesmo antes de ser ocupada pelos colonizadores: a espanhola e a portuguesa.

Aliás, eu tenho um amigo que se dispôs a fazer, sair andando e estendendo essa linha. Ele se propôs quando conheceu o projeto e teria condições físicas de fazer. Volta e meia ele faz umas coisas assim. Eu me lembro que na época eu disse: "Pô, você não vai conseguir sair de Santa Catarina. Você não vai passar, não vai sair da fronteira do Sul porque vai ter que atravessar fazendas com esses fazendeiros perigosos". Sempre me lembro daquele final do filme *Easy Rider*: passa, cumprimenta e atira!

Bem, esse projeto infelizmente não foi feito e hoje, cá entre nós, ninguém teria muito interesse em fazer. Tem

PÁGINA ANTERIOR
 "Olvido" (1987-1989),
 Cildo Meireles.
 Montagem da
 obra realizada
 para a Exposição
 "Entrevendo Cildo
 Meireles" (Sesc
 Pompéia, 26 de
 setembro de 2019
 a 2 de fevereiro de
 2020) sob curadoria
 de Júlia Rebouças e
 Diego Matos. Foto
 Everton Ballardin.

mais uns dois ou três dessa série que eu ainda gostaria de realizar.

Será que tanto nesse projeto "Marcos: Tordesilhas" como no texto "Cruzeiro do Sul" havia uma vontade não necessariamente explícita de mostrar a arbitrariedade que foi de fato você cindir o território, deixando uma outra metade à margem?

É. Quer dizer, eles falam desse ponto de vista, da exclusão dessa nação senhora, dessa nação original. Na verdade, esse território era uma porção de vertentes, uma porção de origens, e não uma única coisa. E claro, quando eu fiz esse texto eu tinha por volta de 22 anos! Foi em abril de 1970. E foi nesse trem que eu mencionei, indo para Belo Horizonte. Ele dizia respeito a uma série de coisas com as quais eu estava envolvido e preocupado. Infelizmente, eu já percebia, do lado de cá de Tordesilhas, uma adulteração radical dessa integridade original. Tem um momento do texto que eu escrevo: "Mas eu gostaria de falar, do outro lado dessa fronteira, com a cabeça sob a linha do Equador, quente e enterrada na terra, o contrário dos arranha-céus, as raízes, dentro da terra, de todas as constelações. O lado selvagem". Portanto, eu quis dizer de como havia verdadeiramente essa espécie de compartimentação e uma divisão entre essa selva ideal — em termos de valores, características — e o capitalismo industrial do lado de cá. O Brasil estava se encaminhando para isso, era a época do Brasil grande.

O Brasil desenvolvimentista, do milagre econômico dos anos da ditadura civil-militar?

Sim! Estava pisando em cima de qualquer coisa que se interpusse aos objetivos do capitalismo.

O que te guiou a fazer o trabalho "Cruzeiro do Sul", aquele diminuto cubo de madeira com 9mm de aresta? Penso nas questões relacionadas às populações indígenas e suas cosmogonias, em um contexto de exclusão ou em um lugar de concentração de energia, uma potência ali reprimida.

O trabalho é anterior ao texto. Quer dizer, imediatamente não tem nada a ver e tem. Porém, quando eu fiz o texto eu não tinha em mente o trabalho. Ele inclusive já estava realizado enquanto projeto. O "Cruzeiro do Sul" (1969 -

1970)³ fala imediatamente da questão de escala. E depois, tem um termo que eu inventei, a propósito de um trabalho que eu só fiz em 1997/1998, chamado "Camelô". Era uma expressão para falar do trabalho e tal... Eu tinha pensado em um termo que também se aplica muito bem ao "Cruzeiro do Sul": "humiliminalismo". Eu queria um minimalismo que fosse ainda mais discreto. Porque isso imediatamente coloca a questão da escala em evidência, ou seja, você relaciona o trabalho ao espaço, ao entorno e, portanto, busca uma espécie de eloquência do quase nada. E, claro que se refere à cultura indígena porque o "Cruzeiro do Sul" era feito com essas duas madeiras, que eram madeiras sagradas, e que os missionários trouxeram da cosmogonia tupi, traduziram como Tupã, como o deus do trovão, mas que na verdade é muito mais sofisticado porque era pelo atrito de duas madeiras — uma mais mole e outra mais densa, mais dura — que você evocava a presença desse deus Tupã que era o fogo, era metaforizado pelo fogo. Quando eu fiz, eu coloquei os veios cruzando-se perpendicularmente. Agora, foi sempre um trabalho feito para falar do entorno. Naturalmente, ele remete espacialmente ao entorno.

O próprio líder político e Xamã Yanomami Davi Kopenawa costuma usualmente falar de uma espécie de Brasil sem fronteiras, sem barreiras e sem limites. É a esse Brasil que o seu trabalho recorre?

Tenho até uma história para contar. Meu primo Apoena Meirelles substituiu o Chico Meirelles na expedição que contatou o Cintas Largas e os Suruís. O Chico Meirelles é o pai do Apoena, o primeiro a fazer contato com os Xavantes na década de 1940. E o Apoena nasceu em uma aldeia Xavante, ele e a irmã, Iná. Ele acabou substituindo meu tio que adoeceu, assumindo a chefia da expedição⁴. Portanto, ele estava na chefia da expedição quando o contato se deu, para logo em seguida ser criado o Parque Nacional do Aripuanã. Em 1976, eu fui chamado para visitar e conhecer o lugar, passando uns 40/50 dias na região.

Em um belo dia, a gente estava no posto 7 de setembro, que era o posto da Funai municipal/nacional, e havia lá um refeitório. Geralmente, de manhã, a gente acordava, dava um mergulho no rio e, na volta, parava em um paiol de castanhas do Pará, recolhidas na véspera. Você abria a castanha, você colocava uma castanha na boca e, quando você mordida, a boca se inundava. É a melhor castanha que existe. Na ida, a gente pegava um limão e ia para o refeitório tomar café da manhã, espremíamos os

limões e fazíamos uma limonada. Pois bem, um dia, estava o Apoena e mais dois outros sertanistas que trabalhavam com ele: o Zé Bel e acho que o Aymoré. Começamos a tomar café e o Apoena sentiu que tinha algo estranho. Perguntou onde estava tal pessoa e onde estava não sei quem. E eles não sabiam responder, e ficamos ouvindo desse posto o barulho das motosserras. Na verdade, era uma sacanagem: você colocava esses boias-frias para adentrar o território indígena. Explorava essa mão de obra barata para expandir a fronteira agropecuária.

De repente, o Apoena pegou a arma e saiu correndo, nós corremos atrás. Caminhamos por quase duas horas pelo mato em Rondônia. Ele compreendeu o que estava se passando: os jovens da tribo, que eram os Cintas Largas guerreiros, tinham ido em direção a essas motosserras para confrontar os boias-frias que lá estavam, impelidos por razões econômicas. E quando nós chegamos, havia índios armados e uma família — o pai, a mãe e os cinco ou seis filhos. Eram todos loiros de olhos azuis, porque a maioria dos boias-frias do Brasil naquela região eram paranaenses ou capixabas. Naquele momento, os índios já tinham ateado fogo na tapera da família, estavam destruindo o que era possível. Em seguida, o Apoena conseguiu contornar o problema, removendo os índios daquela situação. O retorno foi mais tranquilo. Voltamos meio que passeando. Como mencionei, na época estavam demarcando o que seriam as fronteiras desse Parque Nacional de Aripuanã. Por lá estava o exército com topógrafos, aquela estrutura toda.

Na volta, a uma certa altura, eu perguntei: "Poxa, Apoena, não era possível convencer os índios a esperarem até garantir essa demarcação? Não seria uma coisa positiva?" Ele então respondeu: "Cildão, (ele me chamava de Cildão, meu pai era o Cildão e eu era o Cildinho, mas depois da morte dele virei o Cildão) eu fui conversar com o Itabira (que era a liderança indígena do pessoal mais novo) e disse o que você está me falando. Pedi para que tentassem segurar a onda porque isso poderia ser um benefício incrível para a comunidade". E então, Itabira falou: "Apoena, meu avô ele ia pescar no terceiro rio daqui para oeste, ele caçava por um território muito grande. Agora vocês vêm e põem uma cerca e falam que a gente não pode passar daqui pra lá".

Naquele momento, Apoena compreendeu que para conseguir adesão à demarcação desse território ele precisaria introduzir uma coisa catastrófica, que era o conceito de propriedade privada, o que talvez fosse mais danoso para a cultura local. Eles não têm essa ideia de demarcação de território. Ali eu compreendi que talvez

fosse mesmo inevitável esse ofuscamento e essa eliminação de qualquer coisa que se opusesse a esse projeto capitalista. Aliás, essa era a posição do meu tio e do meu pai que trabalharam no SPI desde sua fundação: se você era solidário à causa indígena você tentaria chegar antes, pois o contato seria inevitável.

Eu cresci ouvindo dizer que a primeira estrada que passasse perto de um parque nacional como o do Xingu destruiria a intenção original. Nesse caso, era uma expedição originalmente chefiada pelos irmãos Villas-Bôas (Leonardo, Cláudio e Orlando) e pelo meu tio, conhecida como Roncador-Xingu, Projeto Fundação Brasil Central e Marcha para o Oeste. E em um determinado momento, eles se separaram: os Villas-Bôas continuaram para o Xingu e o meu tio foi em direção ao Rio das Mortes, aos Xavantes. Mas os Villas-Bôas apostaram na ideia de constituir um parque nacional e eu cresci ouvindo isso: a primeira estrada que passar perto de um parque nacional vai destruir todo esse projeto porque um parque nacional é interessante para antropólogos, etnólogos e pesquisadores em geral. No entanto, se você é solidário à causa indígena, você devia tentar chegar antes e preparar aquela população para esse contato inevitável, pois a única coisa que garante um território no sistema capitalista é uma atividade econômica. Então, a ideia era chegar antes e aparelhar essas populações indígenas para esse contato, ou seja, fazer com que os indígenas conseguissem implantar um tipo de atividade econômica compatível com a tradição e cultura deles e que de alguma maneira ajudasse a fortalecer essa resistência à invasão. Nesses contextos, os pobres boias-frias eram usados como bucha de canhão, pois não tinham nada a ver com a história, mas foram seduzidos por uma suposta possibilidade de uma vida melhor. Na verdade, só tinham deles a própria miséria.

Duas instalações montadas agora na exposição "Entrevendo"⁵, no Sesc Pompeia, no meu entender, sintetizam um entendimento desse processo capitalista de formação do território brasileiro. São elas: "Olvido" (1987-1989) e "Missão/Missões (como construir catedrais)" (1987/2019). Enquanto pares imediatos, elas equacionam o outro lado da moeda de um processo civilizatório que deu origem à nação brasileira. Tendo isso em perspectiva, é como se você quisesse enunciar um entendimento de país? Seria talvez uma forma de trazer à superfície um sofrimento ou uma violência que ficou de fora da história oficial?

"Missão/Missões
(como construir
catedrais)"
(1987/2019), Cildo
Meireles. Montagem
da obra realizada
para a Exposição
"Entrevendo Cildo
Meireles" (Sesc
Pompéia, 26 de
setembro de 2019
a 2 de fevereiro de
2020) sob curadoria
de Júlia Rebouças e
Diego Matos. Foto
Everton Ballardin.



Na verdade, quando eu fui convidado pelo crítico e curador Frederico Morais⁶ para participar de "Missões 300 anos: a visão do artista"⁷, uma mostra que celebrava os 300 anos das missões, eu pensei em três projetos, mesmo estando sem ateliê: o "Missão/Missões", que eu acabei realizando, o "Olvido", que seria o segundo dos projetos a ser realizado (19º Bienal de São Paulo, 1989) e talvez o primeiro deles, que eu acabei não realizando. Na ocasião, eu consegui as plantas fotogramétricas das quatro laterais da torre da igreja matriz de São Miguel, do sítio arqueológico de São Miguel Arcanjo (ruínas de São Miguel das Missões). Aliás, lembro do projeto arquitetônico do Lúcio Costa para o museu, que era muito bonito. Ele havia proposto uma construção com pedras e eu imaginava algo que também fosse feito com pedras singulares que eu havia conseguido. Imaginei fazer um contorno sintético de cada pedra, em papel, que era simplesmente a forma de cada uma delas em escala 1:1. Em seguida, elas seriam plastificadas em folhas padronizadas, mantendo-se assim a cor original dessas pedras, que são avermelhadas e alaranjadas. Depois, montaria essas peças por meio de andaimes, reproduzindo o desenho e o tamanho da torre. Mas na época eu estava sem ateliê para trabalhar nisso, pois ainda mantinha um espaço em São Paulo, lugar ao qual eu ia com frequência nos últimos tempos para produção da instalação "Cinza" (1986), montada na galeria Luisa Strina. Esse ateliê ficava na Lapa e perto, eu consegui também um apartamento no mesmo pacote, assim eu não teria que ficar em hotel toda vez que eu fosse trabalhar.

Embaixo do apartamento tinha um açougue e todo final do dia passava o caminhão recolhendo as ossadas, os ossos. Eles limpavam para preparar a carne. Então eu achei que seria uma coisa fácil de conseguir e pensei que esse projeto "Missão/Missões" eu poderia realizar sem necessariamente precisar de um ateliê. Só que na volta de São Miguel nós ficamos hospedados em um mosteiro, e, na saída, só faltava uma jornalista que estava acompanhando o grupo de artistas. Ela chegou correndo no micro-ônibus com uma caixa de hóstias, segundo ela, não consagradas. Muito brincalhona, quando o ônibus começou a andar e pegou a estrada, ela começou a distribuir hóstia para cada um dos passageiros. Chegando em Porto Alegre, passamos uns dias por lá visitando bibliotecas, instituições ligadas à questão dessa história, e recorreremos a mais subsídios para cada um poder fazer os seus projetos. Na ocasião, peguei um catálogo de um artista gaúcho e vi um trabalho feito nos anos 1950, não me lembro bem a data, que era produzido com ossos.

Na verdade, o que aconteceu é que quando os jesuítas saíram das missões, eles largaram o gado que haviam levado, tornando-os selvagens. Isso, de alguma maneira, criou o perfil econômico daquela região dos Pampas, no Rio Grande do Sul, Argentina e Paraguai. Aí juntando essas duas coisas eu queria fazer uma coisa, era uma exposição coletiva. Aí juntando essas coisas eu queria fazer uma obra que ao mesmo tempo tivesse uma autonomia de espaço e permitisse uma percepção imediata. Que ao mesmo tempo fosse muito direta, muito imediata.

Percebo que esses projetos nascem de suas experiências com matérias-primas escolhidas: ossos, hóstias, moedas, cédulas etc. Vejo uma literalidade que está dada pelas estruturas e materiais. Você costuma falar de uma equação de formação para esses trabalhos ("Missão/Missões", "Olvido", "Amerikkka" e "Abajur"), certo?

Correto. A ideia foi criar uma espécie de equação matemática conectando esses três elementos: poder material com poder espiritual gera tragédia. Portanto, usei esses materiais para representar essa equação. Escrevendo sobre minha produção na época, Lu Menezes usou uma expressão com a qual concordo. Ela apontou que eu gostava de trabalhar com matérias de símbolos. E era exatamente isso: você trabalha com um elemento que ao mesmo tempo é matéria-prima, mas que também pode ser essa instância simbólica representada por osso, dinheiro, hóstia e assim por diante.

Foi dessa forma que nasceu esse primeiro projeto que eu acabei optando por realizar, já que esse da torre eu não teria condição física de fazer algo com quatro mil pedras, mesmo que fosse apenas o contorno linear. Nasceu assim a primeira versão de "Missão/Missões (como construir catedrais)" (1987), em sua primeira versão. O convite para a exposição incluía o recebimento de mil dólares. Mas no meu caso, para fazer uma obra de grande escala como o Frederico havia pedido — aliás, na época não se usava esse termo "instalação" — não teria dinheiro suficiente. No entanto, eles ofereceram pagar pela produção da peça. Em 1988, ela foi mostrada no MASP, e, naquele momento, eu já havia sido chamado para participar da Bienal de São Paulo de 1989 (20ª edição). Por uma série de motivos acabei realizando a instalação "Olvido".

Logo que o Frederico me convidou, eu comecei a pensar nessa direção de trabalhar com os ossos. Só que conseguir os ossos ia ser uma coisa difícilíssima, pois, em geral,

eram recolhidos triturados e cozidos para desengordurar e limpar. E com o advento das resinas, do próprio plástico, já não se usava mais osso para produzir calçadeira ou pente. Então eles trituravam porque assim se economizava energia, era mais rápido. Por isso, foi a maior dificuldade conseguir um fornecedor para esses ossos. Eu disse até que eu queria fazer com ossos humanos, daí pensei: "poxa, vou lá na baixada fluminense, faço uns contatos e consigo", mas eram cerca de 3.000 ossos.

Agora, em sua nova versão, esse número aumentou e a instalação ganhou outro formato, correto?

É, agora está maior. Mas isso foi uma correção formal necessária. Sempre me incomodou, desde a primeira vez que eu vi montado na exposição em Brasília, em 1987. Na época, pensei "pô, vacilei!". Quer dizer, têm as moedas e as hóstias que são redondas, os ossos são cilíndricos. Só a piscina de moedas é quadrada. É estranho: ficou aquela ervilha embaixo do colchão, aquele incômodo. Mas o fato é que eu finalmente consegui o único lugar que ainda tinham caldeiras grandes e cozinhavam os ossos inteiros que era a empresa do João Gávua com seus filhos, aqui em São Paulo. Era um senhor já nos seus 60 anos, tinha um belíssimo escritório aqui na Rua do Tesouro, perto do Pátio do Colégio. Ele não tinha alguns dedos da mão porque começou a trabalhar com seis ou sete anos serrando ossos e, em certas ocasiões, havia serrado o próprio osso. Na primeira vez, ele me deu um chá de espera, depois conversamos e eu expliquei tudo. Eu sempre tenho que ficar explicando umas coisas absurdas, como a necessidade da inutilidade com uma pessoa que tem uma relação muito objetiva com aquilo. Na segunda visita, já me servia café. Depois, ficamos próximos, facilitou. Ele pediu para o genro dele tomar conta do assunto em Perus e, enfim, conseguimos todos os ossos. Pois bem, "Missão/Missões" iria depois, em 1989, para a mostra organizada por Jean-Hubert Martin, chamada *Magiciens de la terre*⁸. Ali, tive que refazer a peça, pois a empresa loschpe que tinha patrocinado a realização da obra criou dificuldades para emprestar e, eu mesmo havia descoberto um defeito na primeira versão. Diante também dessas dificuldades, resolvi fazer o "Olvido" para a Bienal. Depois, alguém nos Estados Unidos quis comprar essa obra, mas ele alegou que não estava a fim de vender e que não podia ser feita outra. Aí eu fui ver o contrato e me lembrei da história do Paulo César Caju.

O jogador?

Ele ficou conhecido como *bad boy*, como um cara problemático que também nunca teve bons contratos. A história é a seguinte: ele surgiu no Botafogo muito jovem, 17/18 anos, e virou a revelação do campeonato, sendo depois convocado pelo João Saldanha para a copa de 1970. E inclusive, ele jogou a grande final da copa de 1970, ele jogou, não contra a Itália que ali não foi final, foi cumprimento de tabela apenas. Foi burocracia. A partida que definiu a copa de 1970 foi Brasil e Inglaterra, um jogo. O titular naquela partida foi o Caju, porque o Rivelino que seria o 11 estava lá com algum problema.

Mas enfim, para a Bienal eu resolvi então fazer o "Olvido", uma variante do anterior, era exatamente pensando em termos de uma equação muito direta e eu só mudei os elementos. Nela, o elemento religioso foi para a mureta que era as velas, em vez de moedas eu usei as notas e construí um chão de ossos.

É contém ainda o carvão dentro da tenda e esse barulho de motosserra. Logo no começo da entrevista você comenta acerca do barulho incessante que você ouvia quando você estava num acampamento com o Apoena. Em certo sentido esse barulho que está ali na tenda é para lembrar essa condição?

É isso! Eles ficavam avançando para desmatar. Bom é, mais ou menos, essa a história sintética desses dois trabalhos.

Na exposição do Sesc Pompeia, a instalação "Amerikkka" (1991/2013) está sendo exibida pela primeira vez no Brasil. A revista para qual estamos falando também se chama América. Vejo, portanto, um atravessamento quase literal de sentido entre as duas entidades. Te pergunto do que se trata essa América com kkk? Qual a relevância de exibi-la nesse nosso contexto, ainda mais na atual situação sociopolítica? Essa exposição foi também a oportunidade de mostrarmos reunidos em um só lugar três instalações — "Missão/Missões (como construir catedrais)" (1987/2019), "Olvido" (1987-1989) e "Amerikkka" (1991/2013) — que dialogam de forma contundente e constituem uma perspectiva crítica sobre Brasil. Qual a importância de apresentá-las em conjunto? Você enxerga uma correlação entre elas?



"Amerikkka"
(1991/2013), Cildo
Meireles. Montagem
da obra realizada
para a Exposição
"Entrevendo Cildo
Meireles" (Sesc
Pompéia, 26 de
setembro de 2019
a 2 de fevereiro de
2020) sob curadoria
de Júlia Rebouças e
Diego Matos. Foto
Everton Ballardin.

O projeto de "Amerikkka" é de 1991. O trabalho foi sugerido originalmente para uma exposição em uma galeria em Madri, chamada Galería Juana Mordó. Depois, passou para a galerista e colecionadora Helga de Alvear. Ela veio ao Brasil com a filha que, na época, em 1990, era estagiária no ICA de Londres, cuja diretora era a Iwona Blazwick. Inclusive, eu já havia exposto as obras "Cinza" e "Missão/Missões" por lá, em 1990.

Bem, Helga me fez o convite aqui para realizar uma exposição, apresentando um trabalho novo. Como era a celebração da chegada dos europeus na América eu pensei em fazer alguma coisa que se referisse ao "Ovo de Colombo". A partir daí, imaginei fazer algo com ovos e, naturalmente, quase que por inversão, o contrário do ovo é uma bala. Então, o projeto foi pensado para o espaço da galeria. A estrutura era de 4 x 6m, e esse agora é de 3 x 5m. Nessa área do projeto inicial você teria que entrar necessariamente se abaixando. E claro, o nome para a obra que apareceu naturalmente foi América, mas América com a Ku Klux Klan, que é mais ou menos o que aconteceu com o continente. Quer dizer, hoje mais do que nunca está claro que toda a ideologia do Donald Trump e desse pessoal é a de um capitalismo industrial que se funda na ilusão da infinitude, cada vez mais crescer, crescer e se você parar ou desistir, você está fora do negócio. Eu fiz também um outro trabalho com referência à Ku Klux Klan, o *Strictu* (1999).

No fim, é o que aconteceu com a América, aliás, o que está acontecendo: vivemos uma onda reacionária.

Se em "Olvido" e "Missão/Missões" fica evidente que a população indígena passou por um genocídio sistemático, no "Amerikkka" é a população afrodescendente que foi mão de obra escrava, forçada à situação de gueto.

É a verdade. Os boias-frias, por exemplo, estavam e estão na mesma situação...

Seguindo esse fio condutor, poderíamos incluir nesse conjunto a instalação "Abajur" (1997/2010), apresentada pela primeira vez por ocasião da 29ª Bienal de São Paulo. Apesar de produzidas em momentos muito distintos, todas elas parecem falar de forma emergencial com o presente. Essa última, por exemplo, descortina a perversidade do trabalho escravo, algo ainda naturalizado na sociedade brasileira. Em que contexto nasceu essa obra? De que forma ela se implica de maneira complementar às outras três?

É! Ela é exatamente sobre isso. Nela se opõem capital e trabalho. Ou seja, por trás de toda paisagem idílica existe um trabalho quase escravo operando para que isso exista. Enfim, é um abajur como esses abajures orientais que ficam girando, e tem ilustradas locomotivas soltando fumaça, um objeto meio chinês eu acho. Eu não sei a origem, nunca pesquisei. Mas é isso, seria um abajur giratório com uma paisagem idílica, o céu e a chegada das caravelas. Mas tudo isso movido pelo labor, pelo esforço humano, que é percebido quando você se aproxima e entra no trabalho. Para esse lugar de observação, eu quis propor que fosse uma espécie de convés de embarcação, um dínamo. Quando você chega ali, você vê a origem no trabalho humano.

Como você sempre menciona, o trabalho opera como um dínamo, transformando energia cinética em energia elétrica?

É! Exatamente isso, sem a menor dúvida. E também assim como "Missão/Missões", "Olvido" e "Amerikkka", foi uma obra pensada como uma equação. É uma coisa clara para você assim que entra em contato. É imediatamente inteligível.

Em uma das primeiras conversas que nós tivemos, há mais de dez anos, algo que me marcou foi você ter me dito de maneira objetiva e muito simples que por trás desse projeto de nação, que teve ali seu esplendor com a construção de Brasília, há um outro Brasil escamoteado, oprimido e destituído de lugar. Portanto, parte de sua produção respondia a isso, atentando para a ideia de que do outro lado da moeda de uma unidade nacional, representada por um projeto de democracia racial de ímpeto modernizador, há um projeto de destruição e controle. Você concorda?

Claro. Eu tematizo isso. Brasília foi a cidade para qual eu fui com a minha família em 1958, antes da inauguração. Vivi dez anos por lá, passando toda a minha adolescência. Eu sempre vi Brasília como uma espécie de ilusão generosa e socialista, de uma união entre a elite intelectual e a elite econômica, mas que acabou funcionando como uma luva em um regime autoritário, conforme aconteceu com a ditadura brasileira. Quando eu fui fazer um outro trabalho da série "Arte Física" em Brasília isso ficou muito evidente, pois havia um controle do território

da cidade de Brasília, era vigiada pelos pontos mais altos como a torre de televisão. Você tinha o controle de toda aquela área do plano piloto. Grupos de militares com binóculos e não sei o que mais controlando qualquer início de aglomeração ou fogo. Quando eu soube disso, no momento que eu estava realizando a ação do trabalho "Arte Física: Caixas de Brasília/Clareira", passei a ver Brasília como panóptica⁹.

Já antes, em 1964, na época do golpe, eu estava na w3 e a gente foi recepcionado, na altura da Praça 21 de Abril, com o pelotão do exército apontando armas e sem ter como sair daquela situação. Ali a gente descobriu Brasília, cidade com o estigma de não ter esquina conforme ideia do seu criador e planejador, o Lúcio Costa. Era uma forma de integração das pessoas, mas que também funcionava muito bem para a repressão porque você não tinha como se esconder. Cinco anos depois, ficou clara essa percepção quando um tenente estava orgulhoso, pois do alto da torre eles conseguiam controlar a cidade, já que por duas vezes seguidas eles chegaram minutos depois de a gente ter começado a atear fogo nos restos da clareira que havia sido aberta para fazer o trabalho. Então Brasília fundamentalmente para mim era isso: uma cidade pensada de uma maneira social-democrata, mas que foi imediatamente ocupada pelo oposto dessa ideia, um regime totalitário.

Aproveitando o mote de Brasília, gostaria de entrar em outros pontos de sua pesquisa artística. Nos anos 1970, você produz uma série de trabalhos denominada de *Blindhotland*. A tal "terra quente e cega" pode ser afirmada como esse lugar invisível da imensidão brasileira, além "Tordesilhas", e que, em um certo sentido, lembra a terra de Brasília? Sei que intenção inicial desses trabalhos perpassa a ideia da quebra da primazia da visão. Entretanto, um espaço social identificado neles também é importante indicar. Para você, essa leitura também tem relevância? Em sua dimensão social, é ele o que se torna visível ao ser representado no "Zero Cruzeiro" (1974-1978) e no "Zero Real" (2013) com a figura do índio Krahô e do interno do hospital de Cottolengo?

As coisas se intercomunicam, não é? Nos "Zeros", por exemplo, esse espaço seguramente vem. Talvez também tenha muito a ver com a "Árvore do Dinheiro" (1969)¹⁰, porque ele ilustra essa diferença entre o que é e o que parece ser. Ou seja, no caso do dinheiro, acaba sendo também uma referência a esse *gap*, esse espaço

vazio entre o valor simbólico e o valor real, entre valor de uso e valor de troca. Enfim, isso sintetizaria do meu ponto de vista a situação do trabalho de arte: o Zero Cruzeiro se referindo às coisas bidimensionais (pintura e desenho) e a moedinha à escultura. Elas sintetizariam essa situação: uma biunivocidade de você ser uma coisa e outra ao mesmo tempo. Remetem também a uma outra coisa que me interessa que é a compreensão da ideia da terceira margem do rio, algo que também aparece no "Sal sem Carne" (1975). É a representação de um lugar que não é nem uma coisa nem outra: é como se você não pertencesse nem à população indígena e nem aos brancos, mas à uma terceira coisa. Quer dizer, estaria ali situado nesse interstício entre essas duas coisas. No caso do "Zero Cruzeiro", era quase uma decorrência lógica da situação encontrada na "Árvore do Dinheiro" (1969). Você de repente tem uma materialidade que adquire simbolicamente um valor muito maior do que de fato ela é. Basicamente é isso.

Esse interstício que você menciona é o que você chama de espaço cego? É a condição do gueto também?

Isso. Sendo que o gueto possui esse paradoxo que me interessa, muito bem ilustrado em um vídeo feito pelo ICA Boston na época da minha exposição, em 1997. No vídeo, tem uma passagem que explico para a curadora Branka Bogdanov o que eu penso sobre o gueto. Também gosto da descrição que está na legenda do "Sal sem Carne" no livro da Funarte, algo mais vívido e preciso¹¹. A questão do gueto, em princípio, decorre do fato de uma população ter sido confinada, discriminada e sofrido a tentativa de controle, mas, na verdade, é o lugar onde as informações circulam com mais intensidade e velocidade. Como analogia, no vídeo, dei como exemplo a imagem de um ventilador ligado. Se você olhar um ventilador, você vai notar que o centro, o eixo, é muito mais lento do que a ponta das pás. No eixo, para você sair do ponto zero e voltar ao ponto zero você utiliza uma determinada velocidade. Agora para a pá sair desse ponto zero e voltar ao mesmo ponto, ela tem que ter uma velocidade muito maior do que a do centro. Por isso, onde existe essa intensidade e velocidade maiores com uma troca de informações grande irá prevalecer no final das contas, pois a história sempre será decidida pela informação, pelo fluxo e a quantidade de informação. Portanto, a periferia é muito mais dinâmica do que o centro. O centro é sempre quase parado.

Podemos levar essa analogia para a cidade?

Claro! Se falamos de arquitetura e urbanismo, aí tal condição fica ainda mais clara. Basta ver o seguinte, a periferia de qualquer lugar é sempre igual. O centro pode variar um pouquinho. Por exemplo, a periferia de São Paulo, urbanisticamente e arquitetonicamente, é igual à periferia de Paraty, São Luis, entre outras. É o mesmo tipo de arquitetura feita de dejetos, de sobras do lixo do centro. E o padrão e a escala são sempre uma coisa parecida, menor, feita praticamente com os mesmos materiais, baseado na ideia "do que dá para fazer". Ela exclui qualquer planejamento urbanístico e arquitetônico. Portanto, ela se iguala, uniformiza.

Lembro de você me contar, certa vez, sobre sua experiência de vida em Nova York, entre 1971 e 1973, ao notar os guetos da população negra em plena Manhattan. O que você percebeu naquele contexto?

Na virada para o século xx, no norte de Manhattan, os negros começaram a ser confinados. Criou-se então essa separação entre a população afrodescendente e o resto da população. Era uma cidade migrante fundada por holandeses, mas você tem judeus, asiáticos, europeus de várias nacionalidades, entre outros. No começo do século, havia esse lugar ao norte da ilha, de onde a população negra tinha dificuldade de sair e circular. E quando eu fui para lá, em 1971, era muito nítido que os negros iam a qualquer lugar: qualquer bar, qualquer restaurante, qualquer cinema, qualquer concerto. No entanto, eram os brancos que tinham os quarteirões protegidos e portas com cinco trancas. Quer dizer, a coisa tinha se invertido. Aos poucos os negros foram se assenhorando daquele espaço e era a população *wasp* que ficava confinada cada vez mais no interior de suas propriedades. Era irônico ver isso. Você começa primeiro segregando e depois você se torna um segregado pelo próprio sistema que você implantou. A visão que eu sempre tive da dinâmica do gueto é essa.

Uma passagem marcante de sua formação foi a visita à uma exposição de arte africana ainda em Brasília. Aquele momento teve grande impacto em ti, verdade? Podemos falar que ali talvez seja o seu primeiro contato com uma produção afrodescendente, um momento de clareza acerca das histórias afro-atlânticas? Algo que parecia

invisível e que ali nos idos dos anos 1960 ganhava feição, forma e existência?

É, talvez. Bem, eu já tinha tido um contato com a arte africana, mas ali havia um número considerável de peças de diferentes tipos, vindas de diferentes etnias. E como eu comentei lá no Sesc Pompeia, o que me emocionou foi essa mescla entre potência (força) e a presença de uma profunda e delicada elegância. Ali estavam conciliadas essas duas coisas. E acho que é esse o paradoxo que sempre me interessou: ele em si já coloca essa tensão. É a mesma coisa do que acontece com a cena artística. Se ela se torna hegemônica, se alguma tendência, algum tipo de produção se torna hegemônica, a cena se torna pobre. Ela é tão mais rica quanto ela for diversificada. A riqueza de uma cena artística depende exatamente dos vetores que mencionei. Quando existe a predominância de um deles, passa a se tornar desinteressante. E essa exposição de arte africana foi importante porque me moveu, me impeliu realmente a começar a trabalhar. Eu tinha tido contato com o Renascimento, com a pintura flamenca, mas a espanhola, entre outras, me emocionava, nunca tinha me emocionado tanto como quando do contato com essa produção. Daí em diante tudo o que eu queria fazer era desenhar. Todo o tempo que eu tinha eu me dedicava a desenhar, desenhar e desenhar.

Sua primeira exposição individual em instituição ocorreu no MAM da Bahia (1967), sob gestão de Mário Cravo Júnior. Nela você exibiu uma série de desenhos figurativos que guardavam alguns desses motivos africanos. Nos conte um pouco de sua vivência na Bahia. Há alguma relação possível daquele momento vivenciado com o que se apreende em sua produção hoje em dia?

Em janeiro de 1967 eu fui para preparar e montar a exposição. Na verdade, eram desenhos que já estavam todos feitos. De qualquer forma, tive contato intenso com o contexto.

Uma das coisas interessantes em Brasília foi essa confluência das diferenças todas. Eu na época jogava futebol. Então, necessariamente, eu tinha uma grande convivência com negros. O futebol era exatamente o campo de miscigenação: se você fosse fazer um time só de brancos não ia dar para começar a jogar. Por isso, entre outras razões, eu acho que daqui a algum tempo o futebol africano vai ser hegemônico.

Bem, na Bahia o contato era intenso. Lá já havia essa consciência da cultura africana, para mim, sobretudo, através da religião, do candomblé que era algo comum por lá. E agora a gente está vivendo esse neopentecostalismo que domina a cena política, social e financeira. Mas então, a Bahia me proporcionou realmente uma imersão nessa cultura afro-brasileira através da religião, da culinária, do comportamento, através mesmo de uma mentalidade que era assim mais desarmada, mais relaxada, mais tranquila, portanto mais lúdica do que o moralismo cristão.

É possível construir um elo entre essas primeiras peças em desenho e as grandes instalações mencionadas — "Olvido", "Missão/Missões", "Abajur", "Amerikkka", entre outras? Ou seja, existe uma relação objetiva entre o impacto daquela exposição de arte africana em Brasília, a vivência em Salvador e a realização dessas instalações?

Seguramente elas, essas instalações, estão também informadas por isso que falamos. É como eu te disse antes: são vários vetores que ficam na sua cabeça de forma latente. São coisas que vão somando e você vai agregando, até que em certo momento você já não consegue mais isolar. Seguramente em um determinado momento você pode estar mais ligado em um determinado aspecto, em uma determinada influência, em uma determinada presença que se impõe mais que outras. O desenho é um bom ponto de partida para entender o que estou dizendo. Eu comecei pelo desenho, sobretudo do rosto, depois, em um segundo momento, são dois personagens, paciente e dentista, ou um beijo, enfim. Tenho até um desenho que eu gosto muito que é o Figueiredo assaltando um banco, mas eu não sei onde foi parar.

Pois bem, daí a coisa foi evoluindo, foi ganhando mais personagens, tornando-se algo muito instantâneo e evoluindo até chegar em um ponto, em 1968, que eu já tinha esse passado de desenhos consolidado, o qual eu chamo de série africana, o que permeia minha produção até hoje nessa esfera, ao mesmo tempo em que naquele momento surgia um outro caminho mais limpo, geométrico. E claro, essa trajetória no desenho se reflete seguramente no "Missão/Missões", entre outros. Essa prática do desenho foi evoluindo e então, em 1967, quando eu fui para o Rio, eu ainda fazia esses desenhos africanos que são basicamente expressionistas e figurativos, mas eu já estava com preocupações de outra natureza. Na verdade, o desenho passou a espelhar questões que talvez tenham mais a ver comigo que é uma espécie de interesse por assuntos da matemática e da física, o que veio a acontecer

com os "Espaços Virtuais: Cantos" (1967-1968). Portanto, em 1967 abri a exposição no MAM da Bahia. Digamos que tenha sido um fracasso porque só vieram uns cinco ou seis, a família do Mário e mais dois amigos. O Solar do Unhão não era um local tão fácil de chegar, não havia condução e era preciso encarar uma ladeira brava. Ali, eu estava hospedado nessa sala do museu, que depois veio a se tornar a sala da diretoria, e a exposição chegava ao fim. Então, o Mário Cravo Junior, uma pessoa importantíssima na minha vida, me fez uma pergunta: "Cildo, depois do fim da exposição, você tem algum plano, tem alguma coisa agendada?" Poxa, tinha duas semanas que eu havia feito dezenove anos. Você tem todos os planos na cabeça e você não tem nada certo. Acabei ficando mais tempo por lá.

Naquele momento da vida, eu queria botar ordem na cabeça. E pelo desenho, eu fui seguindo para representar o tumulto do cruzamento de duas ruas da cidade, o local da ação por excelência, onde as coisas acontecem. Eu já havia começado os "Espaços Virtuais", trabalhos onde consegui reduzir a questão ao que era essencial. Isolar mesmo a questão usando uma metodologia que decorre da experiência lá no Centro Integrado de Ensino Médio — CIEM/UNB, em Brasília. Lá, você acessava laboratórios de física, química e biologia. E em biologia você tem essa prática de preparar lâminas de observação no microscópio e a expressão usada é isolar e fixar. Entretanto, eu acabei associando a uma outra ideia que tinha me interessado, que era a questão do módulo euclidiano do espaço. Então, eu resolvi trazer essa compreensão para produzir algo bem asséptico, bem formal, trabalhando com três superfícies de projeção. E quando eu estava exatamente preocupado com isso eu percebi algo que já devia estar na cabeça, uma aproximação com experiências vivenciadas no passado, muitas associadas à vivência do canto, a presença da sombra, algo misterioso também.

São situações de canto ou esquina, criando ambiguidades entre o dentro e o fora, o abstrato e o figurativo, a construção e a figura animada, entre outras coisas. Elas aparecem a partir da lembrança de situações vividas?

Eu produzi muitas coisas assim em desenho. Há uns quinze anos atrás, lá em Búzios, estava à noite com o Pedro, meu filho mais velho, o Orson, meu filho mais novo, o Gabriel, filho da namorada do meu irmão da época, o Beto, o filho do Zezinho, que tinha nascido naquela região mais tranquila do vilarejo. Ali, começamos a falar e a conversa

"Olvido" (1987-1989), Cildo Meireles. Montagem da obra realizada para a "Exposição Entrevendo Cildo Meireles" (Sesc Pompéia, 26 de setembro de 2019 a 2 de fevereiro de 2020) sob curadoria de Júlia Rebouças e Diego Matos. Foto: Everton Ballardin.



seguiu para o tema de assombração. Então, o Beto contou uma história que aconteceu no condomínio em que estávamos: um guarda percebeu um movimento no interior do terreno e foi atrás, até que ele entrou em um lugar que era um beco sem saída e quando ele chegou lá, nada encontrou. E essa história me fez pensar numa experiência que eu tive de catalepsia quando eu era novo. Eu devia ter uns sete ou oito anos, estava na casa da minha avó, em Campinas, interior de Goiás.

Eu sempre fui o último a dormir em casa, ficava levando bronca da minha mãe. E também, eu era sempre o primeiro a acordar, tanto é que desde muito cedo ela me ensinou a fazer café para não ficar acordando todo mundo. Dessa vez, na casa da minha avó, depois do almoço, eu fui para o quintal, onde próximo existiam dois quartinhos para quando vinha algum parente. Lá havia o básico: uma cama, um guarda-roupa, uma mesa, duas cadeiras e pronto. Portanto, depois do almoço, eu fui deitar em um desses quartos. Eu já deitado, de repente, eu tento me mexer e não ia. Percebi que eu estava completamente imobilizado, mudo, eu não conseguia mover um músculo. Logo em seguida, sai essa figura do encontro de duas paredes na diagonal. Eu estava deitado nessa cama com a janela aberta e vejo aquela mão com unhas pintadas de vermelho saindo da parede. Era uma figura feminina que me parecia antiquíssima, velhíssima, hipermaquiada. Vinha sorrindo e caminhando em minha direção, e eu comecei a disparar todas as rezas porque eu já estava paralisado. Ela veio chegando, chegando e levitou ao pé da cama, praticamente tocando o dedo do pé. Até que a Salve Rainha me salvou, uma reza que não se escuta mais hoje em dia. Nesse momento, ela parou. Ela estava bem perto, a um palmo de mim. Logo na sequência, ela fez o mesmo caminho de costas, voltou e desapareceu nessa junção de duas paredes. Toda essa lembrança me faz pensar o quão presente a questão dos cantos esteve em meus desenhos. Ou seja, quase 40 anos depois essa história voltava e isso para mim de certa maneira explicou essa coisa do canto que acabou nos "Espaços Virtuais", e daí em diante.

Para finalizar, você costuma mencionar a realização do seu primeiro livro monográfico, aquele da Funarte. E sempre cita algumas coisas que ficaram de fora. Qual era mesmo o verso ou poema que deveria estar?

Todo esse projeto foi feito com a ajuda de um amigo meu de Brasília que é o poeta Eudoro Augusto Macieira de

Sousa. Quando eu fiz o livro, eu fiz questão de inclui-lo. Ele trabalhou desde o início da Funarte, sendo da primeira equipe que trabalhou lá, responsável por propor o início da série de publicações chamada ABC — Arte Brasileira Contemporânea. Para os meus projetos recentes, eu tinha até pensado em convidá-lo novamente. Assim como a Lu Menezes, sua ligação com a literatura me interessa. Aliás, eu sempre lembro um poema de um livro dele, do final dos anos 1980, que se chamava "Fuscarina".

E como seria mesmo a epígrafe?

Era um verso do Mário Faustino, sugestão do Ronaldo Brito, mas que acabou não entrando. Depois tem que conferir, mas a frase era mais ou menos essa: "nem uma só verdade resplandece neste verão tropical sonhado por abutres" (FAUSTINO, 2002). No meu entender, eu acho que é um retrato 3x4 do Brasil. Com efeito, sempre volto ao Jorge Luis Borges. Quer dizer, na verdade, a literatura consiste de um único livro que vem sendo escrito por todos os escritores desde o início da escrita e as artes também são um pouco isso. Elas nascem de outras obras, seguramente na história das artes plásticas esse diálogo é sempre inevitável.

AUTOR

Entrevista concedida pelo artista Cildo Meireles (Rio de Janeiro, 1948) a Diego Matos no dia 31 de janeiro de 2020, em São Paulo. Diego Moreira Matos (Fortaleza-CE, 1979), arquiteto de formação (UFC, 2004), é pesquisador, curador e professor; mestre (2009) e doutor (2014) pela FAU-USP. Organizou com Guilherme Wisnik o livro "Cildo: estudos, espaços, tempo" Ubu Editora, 2017. Em parceria com Júlia Rebouças, foi curador da individual de Cildo Meireles "Entrevendo" (2019/2020) no Sesc Pompéia. Com Priscila Arantes, organizou a exposição "Estado(s) de Emergência" (2018) pelo Paço das Artes. Foi também um dos curadores do 20º Festival de Arte Contemporânea Sesc_Videobrasil (2017). Atuou como coordenador de Acervo e Pesquisa da Associação Cultural Videobrasil, colaborando também como curador institucional (2014-2016).

COLABORAÇÃO

Stefania Paiva

TRANSCRIÇÃO

Stela Mori Neri Silva

FOTOS

Everton Ballardin

NOTAS

1. *Information* foi uma exposição realizada no MOMA (Nova York, EUA), em 1970, sob curadoria de Kynaston McShine. Dedicada a apresentar uma produção conceitual próxima às questões das novas mídias e da comunicação de massa, contou com a participação de alguns artistas brasileiros como Artur Barrio, Cildo Meireles, Hélio Oiticica e Guilherme Vaz.
2. "Do Corpo à Terra" foi um evento exposição organizado por Frederico Morais que aconteceu no Parque Municipal de Belo Horizonte (Belo Horizonte, Minas Gerais), em abril de 1970. As ações efêmeras dos artistas promoveram atritos na esfera pública local. Na ocasião, Cildo Meireles apresentou o trabalho "Tiradentes: Totem-monumento ao preso político" (1970).
3. "Cruzeiro do Sul" (1969-1970) é uma obra que consiste em um cubo, com 9mm de aresta, formado por duas seções adjacentes e iguais de madeira: uma mole de pinho e outra dura de carvalho. Ao ser instalado em espaço expositivo, deve ocupar uma área mínima de 200m². Na cosmogonia indígena tupi, essas duas madeiras quando friccionadas produzem fogo.
4. Cildo Meireles é parte de uma família de importantes indigenistas brasileiros. Seu tio Francisco Meirelles, seu pai Cildo Meirelles e seu primo Apoena Meirelles têm histórias de vida dedicadas à causa indígena no Brasil, trabalhando em defesa das comunidades, na demarcação de suas terras e na efetivação da proteção do estado brasileiro.
5. Trata-se de uma exposição antológica e histórica da produção do artista Cildo Meireles, realizada nas dependências do Sesc Pompeia, entre 25/09/2019 e 02/02/2020. Sob curadoria de Diego Matos e Júlia Rebouças, foram apresentadas, sob o arco conceitual da ideia polissêmica de sentido, mais de 150 obras de toda sua trajetória, de meados dos anos 1960 aos dias de hoje. Com expografia de Álvaro Razuk e desenho gráfico de Celso Longo e Daniel Trench, a exposição se espalhava pelos espaços da instituição projetada por Lina Bo Bardi.
6. Frederico Morais é um crítico, professor e curador incontornável ao se falar da arte brasileira moderna e contemporânea. Foi o primeiro crítico a escrever em jornal sobre a produção de Cildo Meireles, publicando o texto, "Os Ambientes de Cildo Meireles" (1969). Cf. MATOS; WISNIK, 2017.
7. "Missões 300 anos: a visão do artista" contou com a participação de diversos artistas brasileiros convidados por Frederico Morais,

entre eles: Daniel Senise, Ester Grinspum, Livio Abramo, Rafael França, Rubem Grilo e Vera Chaves Barcellos. Ela aconteceu inicialmente em Brasília, no Teatro Nacional Cláudio Santoro (1987). Em seguida, itinerou primeiramente para a Escola de Artes Visuais do Parque Lage e, por fim, chegou ao Museu de Arte de São Paulo (MASP), ambas em 1988.

8. "Mágicos da Terra" (*Magiciens de la Terre*) foi uma exposição paradigmática de grande escala realizada em Paris, nos espaços do Centro Georges Pompidou, e do Grande Halle de la Villette, em 1989. Com curadoria do historiador da arte e curador Jean-Hubert Martin, a exposição com cerca de 100 artistas (50 ditos ocidentais e outros 50 tratados como não-ocidentais) trouxe à superfície questões da globalização que emergiam na época, buscando aproximar e construir um diálogo entre o ambiente eurocêntrico e a comunidade internacional, ainda pouco integrada ao sistema da arte moderna e contemporânea.

9. "Arte Física: Caixas de Brasília/Clareira" (1969) é um trabalho que conta com os registros e resquícios de uma ação realizada na Asa Norte do Plano Piloto de Brasília, junto ao lago Paranoá. Quando exibida a obra é apresentada por meio de um mapa com a localização da área; um painel com as fotos da ação; e duas caixas de madeira vedadas, que contêm os restos das cinzas, da terra e dos materiais incinerados na realização da clareira e constituição de um território delimitado.

10. "Árvore do Dinheiro (1969) é um objeto escultórico formado por um maço de cem notas de 1 cruzeiro, amarrado por elástico, e colocado sobre uma base comum de escultura. Na legenda consta a seguinte informação: "Título: 100 notas de 1 cruzeiro. Preço: 2 mil cruzeiros".

11. Segundo descrito na legenda da obra "Sal Sem Carne" (1975): A nível de interpretação antropológica, a cosmogonia exposta em "Sal sem carne" relaciona-se com a situação do gueto e remete ao confronto entre o opressor e o oprimido, ou entre colonizador e colonizado. Assim, o Brasil dos índios corresponderia ao estado de harmonia primal, que foi rompido com a chegada do colonizador, estabelecendo-se uma situação de gueto. Mas o opressor só conhece a sua própria vontade, ao passo que o oprimido, além de obviamente conhecer a sua, é obrigado a conhecer também a vontade do opressor". (CILDO MEIRELES, 1981, p.38)

REFERÊNCIAS

CILDO MEIRELES. Textos de Ronaldo Brito e Eudoro Augusto Macieira de Souza. Col. Arte Brasileira Contemporânea. Rio de Janeiro: Funarte, 1981 [Reedição fac-similar, 2009].

FAUSTINO, Mário. *O homem e sua hora e*

outros poemas. Organização de Maria Eugênia da Gama Alves Boaventura Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

MATOS, Diego; WISNIK, Guilherme (org.). *Cildo: estudos, espaços, tempo*. São Paulo: Ubu Editora, 2017.