

## Duchamp e a Arte Brasileira Contemporânea

### *Duchamp and Brazilian Contemporary Art*

Jonas Federman<sup>1</sup>;

<sup>1</sup>E-mail: federman.jonas@gmail.com

Universidade Federal do Rio de Janeiro.

**Resumo:** Com o objetivo de sublinhar as ressonâncias das questões duchampianas na cena das artes plásticas brasileira esse artigo apresentará através de uma entrevista, um elo de ligação entre a obra duchampiana e as preocupações estéticas levantadas pelo movimento concreto brasileiro. A década de sessenta foi especialmente importante do ponto de vista político, ético e estético. Fortes mudanças ocorreram no Brasil e no mundo a partir desse tempo, que entrou para história como um divisor de águas. Hoje, 50 anos depois, aqui recuperamos alguns aspectos desta memória.

**Palavras-chave:** Comunicação, Arte e Memória.

**Abstract:** This article aims to highlight how Duchampian issues have resonated in the Brazilian visual arts scene by presenting, through an interview, a link between Duchamp's work and the aesthetic concerns of the Brazilian Concrete movement. The 1960s were particularly important from a political, ethical, and aesthetic perspective, when significant changes took place in Brazil and around the world, going down in history as a watershed decade. Today, 50 years on, we retrieve some aspects of this memory.

**Keywords:** Communication, Art, and Memory.

Com o objetivo de sublinhar as ressonâncias das questões duchampianas na cena das artes plásticas brasileira esse artigo apresentará, através de uma entrevista, um elo de ligação entre a obra duchampiana e as preocupações estéticas levantadas pelo movimento concreto brasileiro. A década de sessenta foi especialmente importante do ponto de vista político, ético e estético. Fortes mudanças ocorreram no Brasil e no mundo a partir desse tempo, que entrou para história como um divisor de águas. Hoje, 50 anos depois, aqui recuperamos alguns aspetos desta memória.

Quando criou o primeiro *Penetrável*, Hélio Oiticica rompia na cena carioca das artes plásticas com a relação de contemplação do espectador para com a obra e propunha a participação. Mas o grande paradigma da obra de Oiticica foi a *Tropicália*, o Grande Penetrável, fruto da idéia de *Nova Objetividade*, conceituada pelo próprio Oiticica em 1966, e que deu nome ao movimento inaugurado por Caetano Veloso e Gilberto Gil entre outros artistas.

Pois foi nesse ambiente que em 1967, ao redigir o catálogo da exposição *Nova Objetividade*, que se realizaria no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Hélio Oiticica passa de um questionamento sobre os limites de um quadro à reflexão sobre a concepção de uma vanguarda brasileira. Em 1968 jovens corações e mentes desencadearam uma onda de protestos e fogo em todo o mundo – de Paris ao Rio, de Los Angeles a Praga – com um só desejo: mudar a vida, mudar o mundo<sup>1</sup>. Assembléias, passeatas, barricadas selaram uma aliança entre estudantes e intelectuais, artistas e minorias, para contestar a autoridade em toda parte: na Universidade, no governo, nos costumes. Alguns itens que constituem os conceitos da *Nova Objetividade* são eles:

**Vontade construtiva geral:** “No Brasil, os movimentos inovadores apresentam, em geral, esta característica única, de modo bem específico, ou seja, uma vontade construtiva marcante. Até mesmo no movimento de 22 poder-se-ia verificar isto, sendo, a nosso ver, o motivo que levou Oswald de Andrade à célebre conclusão de que nossa cultura seria antropofágica, ou seja, redução imediata de todas as influências externas a modelos nacionais.

“Por isto e para isto, surge a primeira necessidade da *Nova Objetividade* procurar pelas características nossas, latentes e de certo modo em desenvolvimento, objetivar um estado criador geral, a que se chamaria de vanguarda brasileira.”

**Sobre a estrutura física da obra:** “O fenômeno da demolição do quadro, ou da simples negação do quadro de cavalete, e o conseqüente processo, qual seja o da criação sucessiva de relevos, anti-quadros, até estruturas espaciais ou ambientais, e a formulação de objetos, ou melhor, a chegada ao objeto, data de 1954 em diante, e se verifica de várias maneiras até a eclosão atual”.

**Participação do espectador:** “O problema da participação do espectador é mais complexo, já que essa participação, que de início se opõe à contemplação transcendental, se manifesta de várias maneiras. Há, porém, duas maneiras bem definidas de participação: uma é a que envolve ‘manipulação’ ou ‘participação sensorial-corporal’, a outra que envolve uma participação ‘semântica’. Esses dois modos de participação buscam como que uma participação fundamental, total, não fracionada, envolvendo os dois processos, significativa, isto é, não se reduzem ao puro mecanismo de participar, mas concentram-se em significados novos, diferenciando-se da pura contemplação transcendental...”

**Tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos:** “O que o crítico Ferreira Gullar chama de participação, é no fundo essa necessidade de uma participação total do poeta, do artista, do intelectual em geral, nos acontecimentos e nos problemas do mundo, conseqüentemente influenciando e modificando-os; um não virar as costas para o mundo para restringir-se a problemas estéticos, mas a necessidade de abordar esse mundo com uma vontade e um pensamento realmente transformadores, nos planos ético-político-social”.

Foi nesse contexto que, na cena carioca das artes plásticas, se colocava cada vez mais firmemente a indagação: O que a arte pode ser?<sup>2</sup> A esta questão a obra do artista plástico brasileiro Cildo Meireles vem responder de forma multissensorial. Partindo de desenhos, objetos e instalações, ele explora as fronteiras da percepção de forma inesperada através de materiais do cotidiano. Meireles nasceu em 1948 no Rio de Janeiro, onde mora e trabalha. Um dos membros mais jovens de uma geração que transformou a arte brasileira no final dos anos 60, Cildo Meireles combinou os desenvolvimentos da Nova Objetividade com o Minimalismo e a Arte Conceitual para produzir um conjunto de trabalhos que é claramente internacional, por transformar a experiência perceptiva em desafios filosóficos. Um dos artistas brasileiros de maior projeção internacional da atualidade e pioneiro da instalação no Brasil, Cildo trouxe ao MAM a maior retrospectiva sobre seu trabalho realizada até hoje.

Organizada e apresentada até o início do ano no New Museum of Contemporary Art, em Nova Iorque, a mostra apresenta 16 esculturas, seis desenhos e quatro instalações interativas nas quais o público utilizará suas sensações táteis, olfativas e gustativas.

Estávamos no mês de setembro. Encontramo-nos Cildo e eu às 12 horas no MAM (Museu de Arte Moderna) do Rio de Janeiro, em plena montagem de sua exposição, que ocorreria no mês seguinte, outubro de 2000.

Apresentamo-nos, conversamos um pouco sobre Francisco Scliar, um querido amigo que temos em comum, e fomos procurar um lugar onde pudéssemos sentar e conversar. Toda nossa conversa foi gravada e aqui transcrita textualmente sem sofrer nenhum arranjo em sua redação. Estas são, portanto, as palavras exatas do artista sobre sua obra. As perguntas foram deliberadamente esparsas, concisas e simples. Prevaleceu a linguagem informal e as ilustrações foram reproduzidas a partir do livro *Cildo Meireles* editado pela Cosac & Naify em 2000. Numa página que lhe entreguei, Cildo leu algumas das perguntas que preparei para entrevistá-lo e em seguida, com a sua permissão, liguei o gravador. Ali combinamos que algum dia, de alguma forma, eu publicaria nossa entrevista.

**Jonas:** *Bom Cildo, para começar... escolha uma das perguntas. Só pra gente esquentar... eu comecei te perguntando se você saberia responder por que você faz arte? Ou se ela deve ser ensinada ou ainda... alguns aspectos sobre a tua formação... você já tinha me dito que não... não houve esse tipo de coisa, você formou em... você começou a escola de Belas Artes em...70, foi isso...*

**Cildo:** Eu na verdade comecei a me relacionar em bases diárias... e metódicas, é ... a partir de 63 com Felix Alejandro Barrenechea ... meu professor peruano que foi o primeiro artista a se instalar lá em Brasília em 57, se não me engano. E lá fiquei um período e... lá era o atelier livre da Fundação Cultural do Distrito Federal e, meses depois que eu entrei, ele foi extinto mas ele generosamente me chamou para trabalhar num atelier-escola que ele tinha em Brasília já há alguns anos e sem me cobrar nada , me arranjando material e foi super legal, foi uma pessoa super legal, realmente um professor é ...

**Jonas:** *Como é mesmo o nome dele?*

**Cildo:** *É... Félix Alejandro Barrenechea Avilez...*

**Jonas:** *Bom, depois você, por favor, me escreva o nome dele... Mas, quando foi isso*

*mesmo...?* **Cildo:** Isso foi em 63, por aí, lá em Brasília. Aí, era um período que eu estava interessado em cinema, em 65 estava estudando já no CIEM que é o Centro Integrado de Ensino Médio, um colégio experimental da Universidade de Brasília e ali, naquele momento, meu interesse maior era cinema... tanto é que eu comecei com .... você tinha sempre uma aula que você escolhia... do calendário escolar ... e minha opção foi por... exatamente por cinema... cinema de animação. Na época havia um curso muito bom da Universidade de Brasília, da Universidade... organizado pelo... Paulo Emílio Sales Gomes. Jean-Claude Bernardet... era meu professor... acho que Nelson Pereira dos Santos... mas aí em 65, no segundo semestre é... o Exército... cercou a Universidade e ... houve aquela demissão de duzentos e tantos professores... dissolveram toda ideia de universidade pública ... e aí eu vim pro Rio... ainda tentei fazer gravura no MAM, eu tinha em 67 recebido um ... convite para uma exposição...

**Jonas:** *Que tipo de gravura você fazia?*

**Cildo:** Comecei a fazer gravura, na verdade eu nunca cheguei a concluir nenhuma... fiquei uns três meses, por que não era mais aquilo... minhas inquietações já estavam noutra direção... Aí eu parei tudo fui a Brasília, peguei esses, sei lá, quatro mil desenhos... minha produção de então e, ...

**Jonas:** *Era tudo grafite, nanquim?*

**Cildo:** Não, não... nanquim e uma porção de materiais diferentes, bem em Brasília você tinha que usar o que havia... e usava tinta de pincel hidrocor, usava...

**Em off:** perto de nós, em cima de uns tapumes de madeira, montados um sobre o outro, atingindo a uma altura de uns 20 metros com uma escada no alto, estrategicamente colocada, um homem concertava o telhado que cobria o campo de futebol de salão onde nossa entrevista acontecia. Foi quando Cildo comentou: "Performance"...(risos)... Usei por exemplo, fiz alguma coisa com o mercúrio que na época, quer dizer, quando você tá usando o vermelho e anos depois se torna azul... Usei uma série de materiais mas basicamente era nanquim, ou tinta acrílica...

**Jonas:** *Sobre papel?*

**Cildo** (responde que sim com a cabeça e prossegue): E aí tive um convite para exhibir esses desenhos, mostrei a primeira vez em 65 no Salão Nacional...

**Jonas:** *Que tipo de motivos eram... na época eram...*

**Cildo:** Eu comecei por causa da arte Africana, as máscaras... e eram sempre... no começo eram personagens isolados depois dois, três... até que acabei no desenho,

geometrização dos problemas... uma redução... a... sempre trabalhava a partir do modo euclidiano do espaço, três planos de projeção,...



Figura 1 - **Espaços Virtuais**: Cantos 1967-68. Madeira, tela e tinta, piso de taco de madeira. Aprox. 305 x 100 x 100 cm. Cildo Meireles.

**Jonas:** X, Y, Z ...

**Cildo:** Isso. E... bom.... aí seguiram uma série de trabalhos...

**Jonas:** *Sempre com desenhos...?*

**Cildo:** Não. Em 67 eu fiz o primeiro canto que se queimou aqui no incêndio... e eu ainda estava em Santa Tereza ... foi final de 67... 68 eu comecei a fazer... na virada do ano... em janeiro de 68, eu comecei a executar fisicamente o primeiro, esse, com o salão da Bússola, ele ficou para o acervo mãe e se perdeu no incêndio... estava na reserva técnica. Mas, é...

**Jonas:** *Sim..., aí você estava no Rio, já... no bairro de Santa Tereza...*

**Cildo:** Isso aí, decidi ir para *Parati* (cidade a beira mar em direção a São Paulo) para executar mais dois, com esses trabalhos eu participei da Bienal de Paris... pré Bienal que foi fechada pela polícia... horas antes da inauguração... enfim... que gerou o boicote por uma década à Bienal de São Paulo. Boicote internacional... mas enfim, eu fiz primeiro essa exposi..., esse salão lá de Brasília (com cinco desenhos... eu mandei três telas e três desenhos), entrei com dois desenhos e uma tela.

Bem, depois logo em seguida, Mário Cravo em 66 passou por Brasília, viu meus desenhos...e... me convidou imediatamente para fazer uma individual no MAM da Bahia, do qual ele era diretor, e aí vim... e quando acabei essa exposição... fiquei uma pequena temporada na Bahia, quase dois meses. Aí... vim pro Rio, fiquei uns três meses aqui... e resolvi fazer gravura, mas eu devia ter feito gravura antes, num período assim... de trabalhar obsessivamente com desenho, ali naquele momento..., quer dizer, já estava tentando formalizar outras coisas... no início foram esses cantos... depois começou a ...

**Jonas:** *Como é que foi esse pulo... essa passagem do desenho para esses cantos... para esses... porque você sai da bidimensionalidade... para a ...*

**Cildo:** É... primeiro, eu acho que foi uma tentativa de tornar mais claro o discurso... porque o meu desenho era basicamente figurativo... expressionista..., e houve um momento em que eu senti uma necessidade de depurar as questões que me interessavam... é claro que eu tentava pautar...

**Jonas:** *Isso orientado pelo teu professor... (o tal professor peruano - Felix Alejandro)*

**Cildo:** Não... isso já uma produção minha, quer dizer, eu continuava visitando ele, conversando...mas, eram aulas que... eram conversas, já nessa época.

**Jonas:** *Você teve uma experiência tua de aula... você dando aula a um grupo de alunos?*

**Cildo:** Tive também, mas... não é a coisa que eu mais gosto de fazer... para falar a verdade... eu tenho assim, é... duas dúvidas: uma é em relação a... a expressão artista plástico profissional. Eu acho uma contradição...

**Jonas:** ... *a atividade de artista plástico como profissão?*

**Cildo:** É... tem uma frase do Gorki, que eu usei como epígrafe de caderno de notas a muito tempo atrás, é ... "A literatura ou a poesia... como as artes em geral, elas perdem o fogo sagrado, logo que são transformadas em profissão". Ali ele se referia, eu entendo bem... Acho que minha objeção a isso, minha dúvida, seria objeção..., é o fato de que você fala... é... profissional - se pressupõe assim ... um desempenho... com a qualidade X... e em arte, acho que é justamente ao contrário, você...vive muito do erro... da coisa, quer dizer... você nunca sabe o que vai sair. O que você produz você pode na verdade peneirar um, um mínimo... isso quer dizer...

**Jonas:** *que o resultado final nun(ca)... nem sempre traduz o que foi desenvolvido ao longo do trabalho...*

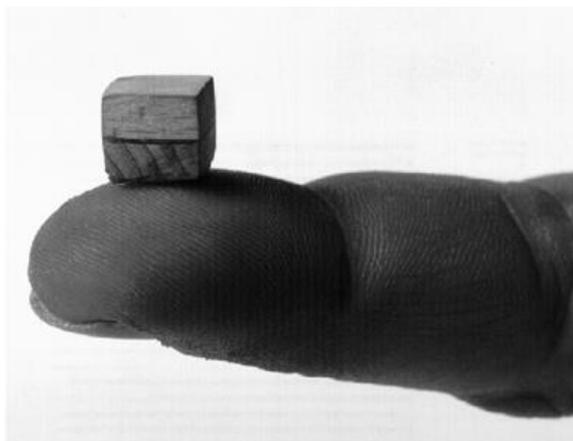
**Cildo:** É, isso... acho que essas duas palavras, artista e profissional elas já estão conflitantes... no sentido assim... que evidentemente você pode é... possibilitar a informação...

**Jonas:** *estimular...*

**Cildo:** Pode estimular... pode inclusive ensinar, quer dizer, a manipulação instrumental... os procedimentos...

**Jonas:** *Técnica.*

**Cildo:** Sim, mas arte, ela se funda no que há de singularidade, ou seja, quase nessa individualidade singular. Ou seja, o problema é que você...é... como aprender (ensinar) uma coisa que só existirá depois que você fizer? Porque em tese, cada artista está procurando sua... essa especificidade...mesmo que ela se insira no histórico da discussão... mas tem sempre essa questão lá embutida... a tua contribuição será aquela que nenhum outro... não importa o tamanho dela, nem a importância dela... não importa... mas só o que importa é exatamente isso que só uma determinada pessoa... é sua particular, pessoal contribuição...



**Fig. 2 - Cruzeiro do Sul** 1969-1970; Cubo de madeira, 1 seção de pinho, 1 seção de carvalho 9x9x9 mm; Cildo Meireles.

**Jonas:** *Como se chama aquele teu trabalho, aquele cubinho de madeira... é...*

**Cildo:** *Cruzeiro do Sul. ...Estou expondo ela agora na Alemanha...*

**Jonas:** *Cruzeiro do Sul, aquela peça é fantástica ... no que diz respeito a dimensão... que é uma coisa que você mexe muito, questão de escala... tanto dimensão filosófica quanto, dimensão social...*

**Cildo:** Como Paulo Herkenhorf (crítico de arte) analisou no texto da Phaydon Press<sup>4</sup> (o original tinha treze mil palavras e a versão a final ficou com apenas três mil, quer dizer, teve um corte...)... mas ele se estende muito sobre o *Cruzeiro do Sul*... vários aspectos, quer dizer a própria fisicalidade, a escala, a questão da carga simbólica, e como isso... embora seja aparentemente um trabalho que tenha tudo a ver com o Minimalismo, um trabalho de 1969, 70, mas ao mesmo tempo um trabalho profundamente diferente no sentido que... ele é todo impregnado de direções simbólicas e são dois tipos de madeira, uma mais mole outra mais dura... não porque houve uma espécie de simplificação na maneira como isso... como a religião entre os Tupis ... foi reduzida ... a questão de Tupã... que era divindade máxima, que foi traduzido como Deus do trovão, Deus do fogo... quando na verdade... os índios eram bem mais sutis... eles na verdade, eles cultuavam essas árvores, porque era com elas que eles... evocavam a presença dessa divindade, ou seja, pelo atrito da vareta de pinho no bloquinho de carvalho que você tinha o fogo, que era uma manifestação factível dessa divindade...

**Jonas:** *Uma coisa que me deixou curioso, quando me aproximei do teu trabalho é ver como você cruza uma série de questões de ordem física, cartesiana, com questões míticas, com questões políticas/sociais, quer dizer... é um amálgama, um palimpsesto assim de informações, desde as mais primitivas, as mais sofisticadas, racionais, quer dizer, uma mistura... do racional com o mítico. Não acontece isso, quase sempre nas tuas propostas?*

**Cildo:** *Uma das coisas que eu tento referir no meu trabalho... é por exemplo a questão do estilo, em outras palavras, o ideal é que cada peça fosse diferente da outra... da que você faz. Evidentemente tem um, vão haver, claro são... depois de trinta e sete anos de atividade... tem grupos de trabalhos com uma aproximação maior, formal ou temática... você pode reunir os trabalhos em torno das esferas ou... da questão do fogo... ou enfim como a do *Cruzeiro do Sul*... porque na verdade aquilo é uma espécie de fogo... fogo embutido, um fogo subjacente... e por aí você pode associar a *Fiat Lux* ao *Volátil* ...*



**Fig. 3 - Fiat Lux** 1973-79; 126.000 caixas de fósforos Fiat Lux, 8 espelhos, lixa preta, 5 atores, duração de 24 horas, dimensão aprox: 64 metros quadrados. Documentação fotográfica da instalação/ação no Centro Cultural Cândido Mendes, Rio de Janeiro, 1979. Cildo Meireles.

**Jonas:** ...*Aos outros trabalhos...*

**Cildo:** ...Você pode ter várias leituras, ... ou do ponto de vista puramente estrutural... por exemplo o *Ouvido* é na verdade uma variante do *Missão/Missões* eu tinha feito três projetos, acabei realizando o segundo e o terceiro... o primeiro nunca realizei... sobre as *Missões*... mas, quer dizer, evidentemente... se inter cruzam essas coisas e mais interesse assim natural em determinadas disciplinas... determinados campos...

**Jonas:** Mas há também um interesse específico em temporalidade. Um interesse relativo ao tempo. Não?

**Cildo:** Acho que em várias delas sim, e existem algumas que são exatamente isso. Que são explicitamente isso. Por exemplo, eu tenho um trabalho de 69, que esteve no Salão da Bússola e na Exposição *Agnus Dei* em 1970, com o qual acabei ganhando o prêmio, que me possibilitou viajar... mas aí, esse texto (que eu inscrevi na categoria de gravura...) acabou sendo conhecido como o Salão do etc... pois eu, com um grupo de amigos... a gente resolveu... era assim: “*é permitido a inscrição de pintura esculturas e etc..*”. e aí a gente resolveu inscrever os trabalhos na categoria de *etc...*(risos)

**Jonas:** ... *sei,... na categoria de etc !?!... (risos)*

**Cildo:** ...Então parte da imprensa resolveu chamar o salão como o Salão do etc... (risos) Mas, ali tinham essas peças que eram na verdade textos... eram três estudos primeiro um texto sobre... espaço que aparece no vídeo realizado pelo I.C.A. (Instituto de Arte Contemporânea) de Boston em 97 ... que era... é... esse texto dizia o seguinte: o espaço era esse, era você escolher um lugar qualquer, se abstrair do real, fechar os olhos... e tentar escutar tão longe quanto seu ouvido pudesse... e a partir daí, qualquer tipo de som, não importasse qual fossem esses sons... um carro freiando ao longe... o espaço compreendido por esses sons seria a experiência espacial que eu propunha no trabalho. O outro sobre tempo, era você ir para uma praia, fazer um buraco na sua frente e ficar ali até que o vento cobrisse, uma experiência de tempo. E tinha um terceiro que era uma experiência de espaço e tempo que você ficasse em jejum de água por não lembro quantas horas, ao fim do qual você beberia meio litro de água num recipiente de prata. Então, quer dizer... sobre o tempo... havia também um projeto em disco (vinil), cujo o tema era o Tempo... nunca cheguei a realizar... tá em estudo só... mas e fora isso, quer dizer, eu procuro... aí tem uma coisa que talvez seja um pouco... induza a um erro de interpretação... porque em muitos trabalhos relativos a temporalidade, existem vários trabalhos que o próprio material ou ... o papel daquele material naquele momento... seu *status* de ícone quase beirando a o símbolo, assim... como determinados trabalhos por NAUS – Revista Lusófona de Estudos Culturais e Comunicacionais | Volume 1 | Número 1

exemplo, *Fiat Lux* é feito inclusive no nome, a partir do fósforo, ou *Missão/Missões* você tinha moedas, tinha centavos e as próprias inserções ideológicas, você tem a *Coca-Cola* e ... embora eventualmente eles tenham, como todos têm, porque tudo é temporal na verdade... possa apontar para essa temporalidade, mais do que isso, essa circunstancialidade... tem por outro lado também da minha parte uma tendência... se eu pudesse eu faria... todos os trabalhos com materiais que têm essa ambigüidade...ou seja, que seja ao mesmo tempo matéria prima e símbolo... como o próprio caso do osso , do dinheiro, da moeda ou o caso da *Coca* quase chegando... isso sobretudo no interior da história do objeto de arte.. a *Coca* já tem uma leitura completamente diferente da leitura *Pop*, Andy Warhol, onde ali, quer dizer, as coisas estavam muito mais pousadas mesmo numa estética da superfície e... claro tem ali uma coisa ideológica, você não pode desconsiderar isso nunca, mas no caso por exemplo das *Inserções*, a questão já era outra...tinha muito mais haver com a teoria do Não-objeto por exemplo, Ferreira Gullar... do que... quer dizer a Coca-Cola ali não é um...



**Fig. 4 - Projeto Coca-Cola 1970; Inserções em Circuitos Ideológicos:** Garrafas de Coca-Cola, texto impresso alt: 18cm; Amostras ilimitadas; Coleção no New Museum of Contemporary Art, Nova York; Cildo Meireles.

ela está ali por ela pressupor... por ela possibilitar uma circularidade, uma circulação... mais uma vez a questão da bola, da esfera... a gente pode agrupar por essa ótica... pois é, circuito - nesse trabalho, o importante foi a inserção da noção de circuito, que passou quase a ser moeda comum... quer dizer... existia mesmo já dentro da obra de arte brasileira referências mas... ali houve assim, claramente a intenção de isolar e fixar esse conceito de circularidade, esse é o trabalho. E claro que a partir daí tem uma atitude minha em relação a isso... quer dizer ter colocado tal e tal frase... tal e tal lista de pessoas que tinham desaparecido... aí já era uma atitude minha. Quer dizer, enquanto trabalho, isso é outra coisa que costumo dizer... mesmo nos mais explicitamente políticos eu sempre evitei de ser panfletário... que é uma coisa que me dá uma certa... que eu tenho uma certa ojeriza, aquela coisa do "Vamos ,vamos..." (panfletário...)



Fig. 5 - Inserções em circuitos ideológicos: Projeto Cédula 1970. Cildo Meireles.

**Jonas:** ... Sei... *"Palavras de ordem"*...

**Cildo:** ... É...

**Jonas:** *Mas tinha... "Yankees Go Home..."*

**Cildo:** ... É, mas aí eu já pegava o clichê da contestação...

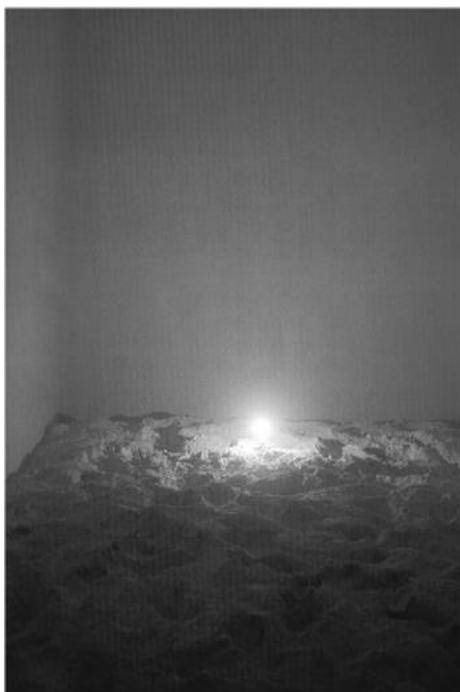
**Jonas:** ...*Ah, sim... entendi... era uma ironia com a coisa...*

**Cildo:** Claro... e aí era uma busca... e podiam publicar... e já, por exemplo, mesmo no interior desse trabalho, é claro que a *Coca-Cola* era um... ela era uma metáfora... do trabalho que mantinha um coeficiente de circulação e de eficiência bem maior... ... as notas (o projeto cédula) que atingiam um público muito maior circulavam por que...

**Jonas:** *O.K., entendi mas deixa eu trazer um outro aspecto que está mais ou menos nessa trilha... Borges, Jorge Luiz Borges... você é um leitor assim... um fã de Borges...*

**Cildo:** Li alguma coisa de Borges... não li tudo. Mas a tríade argentina, na medida do possível... sendo que um deles eu conheço mais de entrevistas, e me fascina, que é o Bioy Casares, mas o Cortázar também, Cotázar quem gostava muito era o... um grande amigo meu o Raimundo Colares e Borges, claro que é fundamental...

**Jonas:** *Mas Borges te estimula nessa direção entre o místico e o racional... não?*



**Fig. 6 - Volátil** 1980-94; Madeira, cinza, gás natural; 300 x 1.500 x 400 cm; Cildo Meireles.

**Cildo:** Eu não vejo, quer dizer, algumas pessoas vêm alguma coisa mística no meu trabalho, sobretudo dois que estão nessa exposição... o *Volátil* e o *Entrevento*...

**Jonas:** Desculpe, o *Volátil* qual é...?

**Cildo:** O *Volátil* é o quarto com o chão quase em suspensão... eu queria usar cinzas mas... estou usando talco que tem o mesmo grau de refinação... e mesma cor, uma camada de 40 cm ao longo do quarto, você tira o sapato, entra... tudo escuro... e o ar está impregnado de odor de gás natural... quando você vira uma curva..., a única fonte de luz é uma vela acesa...

**Jonas:** *...Te deixa sempre num estado de suspensão...*

**Cildo:** É, exatamente, era mais... a questão do medo... da espécie assim de...

**Jonas:** *...iminência...*

**Cildo:** ... iminência... isso, de uma potencialidade como *Fiat Lux* e isso se associa também por aqui... quer dizer, *Fiat Lux* é um trabalho que tem também... o medo como parte constitutiva da ideia do trabalho. Mas, então... voltando a... só para concluir, quer dizer...então eu sempre tive a questão de que quando eu comecei os desenhos, eles tinham, alguns eram delirantes, alguns não todos mas como desenho é mas alguns tinham esse... tinham essa referência política talvez, sócio-política... mas no momento em que eu comecei a fazer um trabalho mais explicitamente político... vamos dizer assim que é parte da minha produção também, isso é bom que a gente fale, que eu passei uma boa parte da década de 90... meio que fugindo de exposições que queriam enfatizar apenas esse lado. Acho que minha produção ela se abre assim...pelo menos tem essa pretensão de se abrir...

**Jonas:** *Naquela época da ditadura houve uma militância política...*

**Cildo:** Não uma militância... houve uma parte da produção que era decorrência daquilo ali... *Inserções em circuitos ideológicos* é uma delas, o *Tiradentes* é outra, o *Fiat Lux*... enfim tem alguns trabalhos assim... e recentemente tem o que o próprio *Scrictus*, que de uma certa maneira é isso, esse que estava aí na.. que eu mostrei na Alemanha no ano passado, depois na Coréia e agora em São Paulo...

**Jonas:** *Qual é esse...?*

**Cildo:** Esse é basicamente... uma esfera que o prisioneiro usa no pé, da qual sai uma corrente que faz um percurso que é estabelecido de diferentes maneiras... dependendo do lugar... e volta para uma segunda esfera que fica ao pé de uma mesa com duas cadeiras e na mesa tem um texto que eu acabei usando... um texto que fiz em Nova York quando eu estava montando essa exposição pela primeira vez e eu tive que fazer um texto rápido para esse catálogo, e eu estava vendo televisão e tinha lá um documentário que comecei a ver as imagens dessa declaração que eu nunca tive saco de ir até o fim que era um...tipo *Manhatan Network*... era um documentário semanal em vídeo e nesse momento que eu estava lá o tema era a parada que o Ku Klux Klan queria fazer em *Manhatan* e isso estava gerando muita polêmica e o vídeo era sobre isso e tal e aí eu aumentei o som e a um certo momento eu vi o *The Great Wizard*, aquele cara com um chapelão tal que é o líder... ele fez um discurso que expôs com uma clareza assim... todos os princípios da direita...

**Jonas:** *...as máximas da direita...*

**Cildo:** ... é... como é que é mesmo é... "*we want to steal their time...*" nós queremos roubar seu tempo... se referindo aos negros, nós queremos roubar seu espaço, aí tinha NAUS – Revista Lusófona de Estudos Culturais e Comunicacionais | Volume 1 | Número 1

uma pequena digressão... queremos confiná-los, queremos controlá-los, queremos constrangê-los... pressioná-los e, finalmente, nós queremos roubar suas mentes. Então eu usei essas três frases em um texto sobre o autoritarismo de artistas, de curadores, de administradores culturais que não era diferente do autoritarismo em geral... expresso por esses... essas frases... e contra o que tal trabalho é... foi feito. E isso está nessa mesa, tem uma lâmpada e você tem dez algemas, dez pares de algemas, uma argola presa nessa corrente e a outra... o cara que queira conhecer o trabalho...

**Jonas:** ...*se algemar...*

**Cildo:** ... tem que se algemar para fazer aquele percurso e gasta um tempo para fazer aquilo, é uma espécie de supressão do controle do tempo... você para chegar até a outra ponta você tem que necessariamente...

**Jonas:** ...*passar por essa experiência...*

**Cildo:** ...mas aí é... quer dizer... de todo modo essa posição mais política ela sempre foi... primeiro, uma parte da minha produção e segundo ela sempre levava em conta é... a natureza, vamos dizer, daquele trabalho que eu desenvolvia. Eu procurava nunca perder de vista que aquilo é... tinha que ter uma eficácia mais ou menos imediata mas sobretudo, tinha que ser resolvido em termos formais e em termos de linguagem mesmo porque era na história do objeto de arte que ela acabava se inserindo também, tá entendendo, então ela tinha que se garantir por esse lado. Só ficar no panfletário... acho que era muito insustentável...

**Jonas:** ...*momentâneo...*

**Cildo:** ... seria uma desonestidade minha querer que um trabalho exclusivamente panfletário aspirasse à ...

**Jonas:** ... *ficar em pé ao longo do tempo...*

**Cildo:** ...à condição de objeto de arte. Todos os trabalhos que eu fiz, tinham uma coisa mais imediata mas sempre tinham essa preocupação... o próprio "Tiradentes" tinha a questão da metáfora de você operar a passagem de tema para matéria prima...

**Jonas:** *O.k., mas você, em off, no início da nossa conversa, comentou comigo que eu deveria me atualizar no que se refere a Duchamp... o que você quis dizer com isso...?*<sup>3</sup>

**Cildo:** Ah sim... é que houve essa mulher, essa estudiosa... a história que me chegou é essa... que ela estava preparando um... ou queria fazer um *paper* sobre Marcel Duchamp mas ela não via como se aproximar porque ele já foi...

**Jonas:** ...*tão falado...*

**Cildo:** ...tão abordado de tão diferentes pontos de vista... por pessoas mais diferentes... em Filadélfia você tem praticamente quase tudo que se escreveu... quer dizer foi um dos objetivos que eu fui para os Estados Unidos...(1971) foi ir lá...

**Jonas:** ...visitar *Philadélfia*...

**Cildo:** ...Isso, a coleção Arensberg e... por exemplo no caso das inserções... foi um trabalho em que eu fiz, um texto, tenho até que localizar, lápis sobre papel - por escrito - e esse texto foi o texto que gerou o trabalho e os trabalhos apareceram como que para exemplificar o que eu estava falando ali naquele texto, que está publicado no livro da *Funarte* (Coleção ABC – Funarte 1981), talvez no catálogo da Espanha ele esteja na integra...

**Jonas:** *Ele tem uma relação com Duchamp...*

**Cildo:** é... esse texto começa... "quando numa das definições de seus trabalhos Marcel Duchamp dizia que queria libertar a arte do domínio das mãos ele não imaginava qual situação a gente chegaria hoje... “eu não me lembro assim de cor mas como se libertar ... não utilizar a mão para fazer arte significasse que tudo estivesse finalmente *O.K.* Quando simplesmente não usar as mãos para fazer um trabalho significa que as mão estão limpas... e aí tem um parágrafo final sobre arte e cultura e acaba associando arte a estética e cultura a política. Mas esse texto frisava que o *ready-made* era o ponto fundamental da produção do objeto de arte. E... mas no *Inserções* havia essa pretensão de trabalhar não no sentido antagônico ao ready made mas, não era uma questão de sentido, era uma questão de direção, ou seja, não era uma questão de positivo negativo, sul norte, era uma questão de...era outro eixo...que enquanto Marcel Duchamp examina o *ready-made*, essa... chega ao ponto que ele retira uma coisa... retiraria do... da produção industrial um objeto e esse objeto ele sacralizaria através do universo da arte e claro que *Inserções em Circuitos Ideológicos* em 70 elas operavam um caminho que era outro inteiramente diferente, a partir da coisa individualizada, da expressão individual, opunha isso a uma escala muito grande, a escala industrial, institucional... (no caso da moeda...) mas era a maneira de possibilitar o indivíduo chegar... atingir um, uma escala...muito que de uma certa maneira seguiu a uma direção bem contrária ao *ready-made* que sobretudo apontava para essa coisa do indivíduo, dessa coisa quase manual...(hand-made) atingir uma amplitude industrial ou institucional e agora, o ano passado e aí eu soube dessa história... essa menina queria fazer um *paper* e não sabia como chegar... e aí ela elegeu é claro uma coisa que é crucial na produção de Duchamp que é a questão do *ready-made*... mas como é que eu vou começar se é uma coisa que

NAUS – Revista Lusófona de Estudos Culturais e Comunicacionais | Volume 1 | Número 1

todo mundo já falou...?

**Jonas:** *Essa é uma dúvida que eu também tenho...*

**Cildo:** O que é que ela fez... bom então o que eu vou fazer... vou tentar localizar as fábricas que estavam produzindo os objetos que ele utilizou quando na época ele propôs os *ready-mades*... e aí foi...

**Jonas:** *... o urinol... ?*

**Cildo:** ...isso... começou exatamente pela fonte... localizou o possível fabricante mas eles nunca tinham fabricado aquele modelo... não existia nenhum arquivo... não havia nenhum folheto...

**Jonas:** *...mas com que objetivo...?*

**Cildo:** ... tinha que começar... então não tinha nada que se referisse ao modelo que foi usado por Duchamp... aí começou a fazer isso com o porta copo...

**Jonas:** *... porta garrafa...*

**Cildo:** porta garrafa... e acabou chegando ao seguinte impasse: nada do que ele usou como *ready-made* circulava na época como objeto industrial... não havia registro de patente... não havia esse tipo de roda de bicicleta e tal...

**Jonas:** *... que interessante... isso é um fato...?*

**Cildo:** e... continuou... e acabou se deparando com uma... um baú... cheio de plantas de Marcel Duchamp, detalhando cada um dos objetos que ele usou como objeto industrial... e isso inverte totalmente a discussão sobre o *ready-made*. E que aproxima esse meu texto de 70...

**Jonas:** *...Ah... quer dizer que na verdade os objetos não eram industriais?*

**Cildo:** ...na verdade eles eram pseudo industriais...

**Jonas:** *... eles eram artesanalmente construídos para simular um aspecto industrial...?!?*

**Cildo:** ... um objeto industrial que então era retrazido (retornava), quer dizer era muito mais complexa a operação... porque o que deflagrou isso foi uma frase que ela leu que dizia: Só daqui a cinquenta anos... isso era de 1948, só daqui a uns cinquenta anos as pessoas vão entender qual era o meu problema... era uma coisa *en retard*...

**Jonas:** *Eu não sabia desses detalhes... como é o nome dessa pesquisadora?*

**Cildo:** Eu não sei de cabeça mas posso tentar localizar... é uma americana e isso já gerou uns dois simpósios em Harvard...com especialistas europeus... claro que isso pode ser um trabalho dela também... ela pode ter desenhado esses planos... encontrado e feito uma... e ter derivado uma...

**Jonas:** *...mas, só essa suposição dele ter fabricado artesanalmente... acho um bom começo...interessante... meu trabalho bem poderia começar assim... é uma hipótese interessante a se pensar...*

Após a entrevista, voltei para casa pensando se deveria ou não seguir na tentativa de localizar a tal pesquisadora americana ou não e por quê. Na realidade, o que mais havia me espantado na história era o inusitado da iniciativa daquela pesquisadora. Mas do ponto de vista da minha pesquisa o que interessava era pensar nas duas possibilidades: se os objetos produzidos por Duchamp eram esculturas únicas com aspecto industrial ou se eram realmente peças industriais tomadas ocasionalmente para elaboração de um objeto de arte. Na verdade essas possibilidades só fizeram aguçar mais minha sede de pesquisa e na seqüência percebi que as possibilidades se excluíaam e que teria que optar por uma ou outra para dar continuidade ao meu trabalho. Optei por entender que os objetos eram realmente industriais e que, conforme declarações do próprio Duchamp, eles tinham sido apropriados com o exato propósito de excluir questões de gosto ou outros critérios até então utilizados para construção de um objeto de arte. Essa opção definiu o foco a ser desenvolvido ao longo dessa pesquisa: o *ready-made*. Uma palavra inglesa escolhida por um artista francês quando ele, apenas por uma forma de distração, fixa um garfo de bicicleta invertido sobre um banco de madeira. Ou seja, visualidade, palavra e casualidade essas foram as palavras-chave do início desta pesquisa, que foi tomando forma ao longo de leituras cada vez mais instigantes.

## Conclusão

Aqui retomaremos as principais questões e ideias articuladas ao longo do texto, sublinhando determinados aspectos que apontam para novas questões a serem trabalhadas em pesquisa futura.

Poderíamos dizer que esse artigo (parte de minha dissertação de Mestrado (IACS/UFF) foi um texto que começou pelo fim. A entrevista com Cildo Meireles, realizada num primeiro momento, balizou alguns dos pontos desse trabalho. O ambiente dessa entrevista, como já comentado anteriormente, teve do ponto de vista metodológico, algumas particularidades, pois inevitavelmente tivemos que nos sujeitar às interferências do ambiente, ou seja, uma instalação em pleno processo de montagem. Mas apesar das dificuldades e principalmente com a preciosa colaboração do entrevistado, nosso objetivo de produzir um documento a ser inserido num texto acadêmico foi plenamente atingido. *Ready-made*, arte e indústria, cultura e política foram temas que surgiram em nossa conversa e que, de certa forma, guiaram o fio condutor da nossa conversa. A hipótese de Duchamp ter produzido artesanalmente suas peças visando a obter um aspecto industrial, desencadeou uma discussão que já estava latente, ou seja, a questão referente à tradição mimética no modo de representar visualmente e de produzir arte até os dias de Duchamp.

Reunindo questões pertinentes ao ato de criação no universo pictórico, relativos a história da arte em suas passagens do movimento moderno para o contemporâneo foi através do depoimento de Cildo Meireles, um artista contemporâneo brasileiro consagrado internacionalmente, que passamos a sentir mais claramente os ecos da produção duchampiana num dos movimentos mais importantes da cena artística brasileira dos últimos tempos, o concreto e o neoconcreto.

Pensar, reunir e cotejar reflexões de artistas é um exercício que aponta para um jogo de reflexos sem fim. Laços são criados seguindo uma linha de raciocínio que tem por meta visualizar o entendimento da realidade através da arte. Se, conforme o Sanscrito, a palavra *arte* é oriunda do fazer, temos aí colocadas fortes questões. Por que fazer arte? Continuará ela a existir? O que seria hoje um objeto de arte? No atual ambiente, em mutação e aceleração desenfreada dos vários canais de comunicação, produzir gestos artísticos, pode independer-se da hegemônica figura do mercado? Qual a arte a ser produzida hoje, diante desse atual quadro?

Arte, ciência e filosofia foram os campos a partir dos quais nossas questões foram levantadas, e foi num tempo de virada de século e mais recentemente uma virada de costumes que todas elas foram revistas através das obras de Duchamp e Meireles. Por meio de Duchamp, vimos a arte enquanto instituição ser encurralada e, na obra de Meireles sentimos a ressonância do processo duchampiano de criação antropofagicamente recriado.

Em suas pesquisas estéticas, Duchamp, através da linguagem, põe em prática toda a caleidoscópica possibilidade do jogo de significados criado pela fricção entre a palavra e a imagem, velando e descortinando novos sentidos numa lógica contundente pessoal e inédita, que colabora significativamente na mudança de rumo no caminho da arte moderna em direção a contemporânea.

Numa tentativa de atualizar as questões relativas à arte hoje, este texto reuniu aspectos dos movimentos Dadá e do neoconcreto brasileiro, ambos trabalhando com o sistema dos objetos e com os elementos da semiologia.

## Notas de rodapé

1 Esse texto foi principalmente fundamentado num folheto da exposição “Trinta Anos de 68” de 1998 no Centro Cultural Banco do Brasil e em BRITO, Ronaldo. Neoconcretismo - Vértice e Ruptura do projeto Construtivo Brasileiro. Rio de Janeiro: Funarte / Temas e Debates 4, Rio de Janeiro, 1985.

2 Esse texto de apresentação – O que a arte pode ser? - foi fundamentado no folheto da exposição do artista Cildo Meireles no MAM, no Rio de Janeiro em setembro de 2000.

3 Livro catálogo das exposições do New Museum (N.Y.), MAM (S.P.) e MAM (R.J.)

4 Ver página 15, na introdução dessa dissertação, onde relato o contato inicial com Cildo Meireles em plena montagem de sua instalação no MAM.

## Referências Bibliográficas

ARGAN, G. Carlo. **Arte Moderna**, São Paulo: Cia. das letras, 1992.

BAILLY, Jean. C. **Duchamp**, Paris: Artdata, 1986.

BARTHES, Roland. **Aula**. São Paulo: Editora Cultrix. 1997.

\_\_\_\_\_. **O óbvio e o obtuso**, Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1990.

BASBAUM, Ricardo. **Convergências e superposições entre texto e obra de arte**. Rio de Janeiro, 1996. Dissertação (mestrado em comunicação) - UFRJ.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade e Ambivalência**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1999.

BRITO, Ronaldo. **O moderno e o contemporâneo** (O novo e o outro novo). In Arte brasileira contemporânea. Caderno de textos I. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

CABANNE, Pierre. **Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

DEDUVE, Thierry de. **Nominalisme Pictural: Marcel Duchamp, la peinture et la modernité**. Paris: Edition de Minuit, 1984.

\_\_\_\_\_. **Résonances du readymade: Duchamp entre avant-garde et tradition**. Nîmes: J.Chambon, 1998.

DUARTE, M. Claudia. **A Desaparição da noiva: olhando o Grande vidro como interface**. Rio de Janeiro, 1998. Dissertação (mestrado em tecnologia da imagem) - UFRJ.

DUCHAMP, Marcel. **O ato criador**, In Battcock, Gregory. (Org.). A Nova Arte, São Paulo: Perspectiva, 1975.

ERNESTO, K. ; OTTO, K . **Lenda, Mito e Magia na Imagem do artista**. Lisboa: Editorial Presença, 1988.

FERREIRA, G. ; COTRIM, C (Org). **Clement Greenberg e o debate crítico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar - Minc/Funarte, 1997.

FRANCASTEL, Pierre. **A realidade figurativa**. São Paulo: Perspectiva, 1982.

GELDZAHLER, H. **O Público de arte e o crítico**, In BATTCKOCK, Gregory (Org) *A nova arte*, São Paulo, Perspectiva, 1975.

GIL, José. **A imagem Nua e as pequenas percepções**. Lisboa: Relógio D'água, 1996.

GREENBERG, Clement. A pintura moderna, in BATTCKOCK, Gregory (Org.) **A nova arte**, São Paulo: Perspectiva, 1975.

HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-Modernismo**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

HUYSSSEN, Andreas. **Memórias do Moderno**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997.

JAKOBSON, R. **Question de Poétiques**. Paris: Seuil, 1973.

KANDINSKY, Wassily. **On the spiritual in art**. New York: Guggenheim, 1946.

MERLEAU-PONTY, M. **A dúvida de Cézanne**. São Paulo: Abril Cultural, 1975. (Os pensadores).

MICHELI, M. **As vanguardas artísticas**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

MOLES, Abraham. **A teoria da informação e percepção estética**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.

NOVAIS, Adauto (Org.) . **Arte e Pensamento**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

PANOFSKY, Edwin. **Idéia: A evolução do conceito de belo**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

\_\_\_\_\_. **O Significado nas Artes Visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

PAZ, Octavio. **Convergências: Ensaio sobre arte e literatura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

\_\_\_\_\_. **O castelo da Pureza**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

VENÂNCIO, F. Paulo. **Marcel Duchamp: a beleza da indiferença**. São Paulo: Brasiliense, 1986.