

**RETO**  
**REFE**  
**RE**

**MA**  
**MA**

**AS**  
**AS**  
**DA**

**&**

**PROJETOS  
ARTÍSTICOS  
IRREALIZADOS  
DA DITADURA  
NO BRASIL  
(1960–2010)**

**INTER**  
**FER**  
**RE**

**RU**  
**RU**

**S**  
**S**  
**CO**  
**CO**

**JULIANA  
PROENÇO  
DE OLIVEIRA**

Porto Alegre  
2021

# INTERRUP ÇÕES & RETO MADAS

## PROJETOS ARTÍSTICOS IRREALIZADOS DA DITADURA NO BRASIL (1960–2010)

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes Visuais [ênfase em História, Teoria e Crítica da Arte], pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Mestranda: Juliana Proença de Oliveira

Banca examinadora:  
Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Mônica Zielinsky (PPGAV/UFRGS – orientadora)  
Prof. Dr. Joaquín Barriendos Rodríguez (UNAM/México)  
Prof. Dr. Alexandre Ricardo dos Santos (PPGAV/UFRGS)  
Prof. Dr. Eduardo Ferreira Veras (PPGAV/UFRGS)  
Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Fernanda Pequeno (PPGHA/UERJ – suplente)

### CIP - Catalogação na Publicação

Oliveira, Juliana Proença de  
Interrupções e retomadas: projetos artísticos  
irrealizados da ditadura militar no Brasil (1960–2010)  
/ Juliana Proença de Oliveira. -- 2021.  
296 f.  
Orientadora: Mônica Zielinsky.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do  
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de  
Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS,  
2021.

1. Arte contemporânea brasileira. 2. Ditadura  
militar. 3. Anacronismo. 4. Cildo Meireles. 5. Carmela  
Gross. I. Zielinsky, Mônica, orient. II. Título.



# AGRADECIMENTOS

Veja ou outra, eu ainda me vejo um pouco surpresa com os desvios (certeiros) que me trouxeram até o final desta dissertação. Afinal, encerrei, nem tanto tempo atrás, em 2014, o Bacharelado em Direito. Minha vida já era e, achava eu, seria dali para frente o funcionalismo público. Meia dúzia de anos depois, cá estou falando, com indisfarçável entusiasmo, sobre guerrilhas, sobre projetos artísticos irrealizados, sobre a vontade de criar um arco-íris.

O desvio fundamental foi aquele que me levou ao Bacharelado em História da Arte pela UFRGS. Em 2018, no derradeiro ano da graduação, tive o privilégio de iniciar uma pesquisa de iniciação científica com a Profa. Mônica Zielinsky. Os diálogos sobre apagamentos e anacronismos que começaram em nossos encontros quinzenais são a base fundamental deste trabalho; antes mesmo do Mestrado em História, Teoria e Crítica de Arte, que eu desenvolvi também sob a orientação exata da Profa. Mônica. Agradeço-a, imensamente, pelos ensinamentos, pelos desafios e pela constante inspiração.

Agradeço aos professores doutores que fizeram parte da banca: Eduardo Veras, Joaquín Barriandos Rodríguez, e Alexandre Ricardo dos Santos. É uma honra e uma felicidade contar com locutores tão qualificados. Uma das primeiras disciplinas que fiz no Bacharelado em História da Arte foi com o Prof. Eduardo. As aulas ocorriam aos sábados pela manhã e, contra todas as minhas expectativas, eram imperdíveis. Que sorte a minha. Desde aqueles sábados de 2015, o “mundo” da arte é um lugar fascinante, sobretudo através do olhar generoso do Edu.

Faltam-me palavras para agradecer ao Prof. Joaquín pela leitura generosa, pelos comentários fortes e instigantes sobre a carga política do trabalho. Que sigamos construindo reverberações artísticas, críticas, pela América Latina. Também registro meus agradecimentos pelas observações do Prof. Alexandre na banca de qualificação e pelo minucioso parecer enviado a respeito desta dissertação.

A Carmela Gross, a Cildo Meireles e a Paulo Miyada, pelas generosas conversas e pelas tantas contribuições a este trabalho. Antes de contatá-los, eu supunha que teriam muito pouca, quase nenhuma disponibilidade para uma pesquisa ainda tão tímida, tão inicial como a minha. Não poderia estar mais errada. As informações, as imagens, o olhar afiado de todos – de Carmela, sobretudo – foram fundamentais na composição desta dissertação.

Aos queridos amigos que estiveram ao meu lado nos últimos anos – bem mais virtualmente do que gostaríamos, mas assim quis a pandemia da covid-19. Ao Gui, pela perspicácia, pelos incentivos à leitura e pela parceria nas mais inusitadas empreitadas. À Lu, à Aline, à Marcinha, por serem inspiração, alegria, ternura, além, é claro, das melhores amigas que um congresso de artes poderia me proporcionar. Às colegas de mestrado, pelos caminhos novos e instigantes que me apresentaram em suas pesquisas, apesar do pouco tempo que pudemos dividir presencialmente.

Aos meus pais, João e Ivete, a meus irmãos, Andréa e Felipe, e a minhas sobrinhas, Anita, Lara, Yoyo e Duda, por estarem sempre comigo, apesar das distâncias.

À Capes, pelo financiamento desta pesquisa e de tantas outras trajetórias, agora sob risco de extinção. Aos professores do PPGAV com quem tive o prazer de estudar e de aprender nestes últimos anos.

Por fim, um agradecimento especial à Thaís, que aceitou o desafio de organizar e embelezar esta dissertação – até em seus detalhes mais irracionais. E outro ao Diego, pela leitura generosa, pela companhia imprescindível e por garantir que eu chegasse ao final deste trabalho. Que venham os próximos.

Esta dissertação apresenta uma investigação sobre possíveis permanências e/ou ressurgências de práticas artísticas, políticas e sociais da ditadura militar (1964–1985) na atualidade do Brasil, a partir do estudo de duas obras de arte criadas nos anos 1960 e retomadas nos anos 2010. São elas: *Um X*, de Carmela Gross (1946), cujo projeto, de 1968/69, foi exibido apenas em 2018, na exposição *AI-5 50 anos: ainda não terminou de acabar*, no Instituto Tomie Ohtake (SP); e *Arte física: mutações geográficas: fronteira vertical (Yaripo)*, de Cildo Meireles (1948), projetada em 1969 e executada em 2015, no 34º Panorama da Arte Brasileira no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Este estudo visa, em linhas gerais, encarar a sensação difusa e premente de retorno e/ou manutenção de tendências ditatoriais hoje, no Brasil. O recorte temporal e temático justifica-se pela flagrante escalada de discursos e manifestações de negação e até de exaltação da ditadura militar na atual esfera pública do país. Aplica-se, como metodologia, na análise dos entrelaçamentos díspares e inacabados entre passado (ditatorial) e presente (formalmente democrático), uma abordagem histórica anacrônica, com base nos estudos de Georges Didi-Huberman. A pesquisa investiga os liames históricos, políticos e sociais das obras estudadas, a partir das seguintes questões: quais impactos as interrupções e as retomadas de *Um X* e *Fronteira vertical* produziram sobre os trabalhos? Tais intercorrências guardam ligações com os contextos em que as obras foram interrompidas? E nos quais foram retomadas? Busca-se, assim, reforçar a memória e os estudos sobre a arte e a repressão no meio artístico no país durante os anos 1960/70 e também no presente.

**Palavras-chave:**

Arte contemporânea brasileira. Ditadura militar. Anacronismo. Cildo Meireles. Carmela Gross.

This thesis investigates the permanence and resurgence of artistic, political, and social practices of the military dictatorship (1964-1985) in present-day Brazil. To do so, it examines two art projects designed in the 1960s and resurged in the 2010s. The first is *An X*, by Carmela Gross (1946), whose work, from 1968/69, was only shown in 2018 in the exhibition *AI-5 50 years: it still isn't over yet*, at the Instituto Tomie Ohtake (SP). The second is *Arte física: mutações geográficas: fronteira vertical (Yaripo)*, by Cildo Meireles (1948), designed in 1969 and executed in 2015, at the 34º Panorama da Arte Brasileira at the Museu de Arte Moderna São Paulo. This study thus seeks to explore the diffuse and pressing feeling of return and/or maintenance of dictatorial trends in Brazil today. This research's thematic and temporal focus is justified by the current rise in speeches and demonstrations either denying or celebrating the Brazilian dictatorship. To analyze the disparate and unfinished entanglements between the past (dictatorial) and the present (formally democratic), an anachronistic historical approach is applied, based on the studies of Georges Didi-Huberman. The research investigates the historical, political and social links of the works studied, based on the following questions: what impacts did the interruption and resurgence of *An X* and *Fronteira vertical* have on the works? What elements remain from the contexts in which the two pieces were designed? And how do the two works relate to the contemporary context? . contributing to research on the arts in the country during the 1960s/70s and illuminating how it continues to influence Brazilian art production. The study aims to reinforce memory and studies on art and repression in the artistic environment in the country during the 1960s/70s and also in the present.

**Keywords:**

Brazilian contemporary art. Military dictatorship. Anachronism. Cildo Meireles. Carmela Gross.

**INTERROMPER, RETOMAR, GERMINAR:  
CONSIDERAÇÕES INICIAIS** 13

**01**

**1969: CONFLUÊNCIAS ENTRE CRIAÇÃO E INTERRUPÇÃO** 24

- 1.1 – 1969: um ano tumultuado para as artes visuais no Brasil** 26
  - 1.1.1 A instauração do regime militar 26
  - 1.1.2 A defesa da moral e dos bons costumes 30
  - 1.1.3 A censura às artes visuais antes do AI-5 36
  - 1.1.4 Depois do AI-5 e os tumultos de 1969 44
  - 1.1.5 A inflexão na repressão após 1969 58
- 1.2 – Que tipo de arte poderia surgir em 1969?** 65
  - 1.2.1 Salão da Bússola e etc. 66
  - 1.2.2 O artista, hoje, é uma espécie de guerrilheiro 72
  - 1.2.3 Possibilidades conceituais e contextuais 84
- 1.3 – Ainda sobre Um X e Fronteira vertical** 90

**02**

**OS DOIS TEMPOS SOMBRIOS DE UM X** 94

- 2.1 AI-5 50 anos e a retomada de Um X** 96
  - 2.1.1 Ainda não terminou de acabar 97
  - 2.1.2 Uma parede específica 101
  - 2.1.3 A descoberta de uma obra que não existe 102
- 2.2 Um X além do X** 105
  - 2.2.1 A parede 106
  - 2.2.2 O X 111
  - 2.2.3 O relato 117
- 2.3 2017: um ano tumultuado para as artes visuais no Brasil** 119
  - 2.3.1 A segunda irrealização de Um X 120
  - 2.3.2 (Ainda) a defesa da moral e dos bons costumes 125
  - 2.3.3 As censuras de Um X? 140
- 2.4 O irrealizado como potência** 144
  - 2.4.1 Sobre a possibilidade de não realizar 144
  - 2.4.2 Sobre a irrealização de Um X 148

**03**

**FRONTEIRA VERTICAL: DO PICO DA BANDEIRA AO YARIPO** 158

- 3.1 34° Panorama da Arte Brasileira e a retomada de Fronteira vertical** 160
  - 3.1.1 Da pedra Da terra Daqui 160
  - 3.1.2 Um repertório de ideias não realizadas 164
  - 3.1.3 Arte física, a série 172
- 3.2 Possibilidades conceituais – do Pico da Bandeira ao Pico da Neblina** 179
  - 3.2.1 A intenção de fazer ou realizar (algo) no futuro 182
  - 3.2.2 Ouro, rubi, esmeralda ou diamante? 183
  - 3.2.3 O ponto mais alto do ponto mais alto do Brasil 189
  - 3.2.4 Gigante pela própria natureza 191
- 3.3 Possibilidades contextuais – do Pico da Neblina ao Yaripo** 201
  - 3.3.1 A subida até o Pico da Neblina 202
  - 3.3.2 O artista não é o que realiza obras, mas o que propõe situações 206
  - 3.3.3 Os resíduos de Fronteira vertical 209
  - 3.3.4 Na selva não existem mentiras, existem verdades pessoais 218

**CONSIDERAÇÕES FINAIS:  
POR UMA CONTRA-HISTÓRIA DA ARTE** 226

**PÓS-ESCRITO: 50 ANOS DA ARTE CEMITERIAL** 234

**REFERÊNCIAS** 238

**APÊNDICES** 248

- Entrevista com Cildo Meireles (por Juliana Proenço) 250
- Entrevista com Carmela Gross (por Juliana Proenço) 264
- Entrevista com Paulo Miyada (por Juliana Proenço) 274

# INTERROMPER, RETOMAR, GERMINAR: CONSIDERAÇÕES INICIAIS

*O Brasil tem um enorme passado pela frente.*

**Millôr Fernandes**

Eu folheava, sem propósito fechado, o catálogo de *AI-5 50 anos: ainda não terminou de acabar*.<sup>1</sup> A mostra ocorreu no Instituto Tomie Ohtake, em São Paulo, no final de 2018, com curadoria de Paulo Miyada<sup>2</sup>; e, a partir dela, editou-se uma vasta publicação, com quase seiscentas páginas de obras, textos, testemunhos e documentos relacionados à produção artística no Brasil durante a ditadura militar (1964–1985). Era 2019, e eu mal havia iniciado os estudos que agora tomam forma nesta dissertação.

---

1 A exposição buscou “discutir os custos da retirada de direitos democráticos para o imaginário cultural do País, em resposta aos 50 anos do Ato Institucional Nº 5, marco do agravamento do totalitarismo da ditadura civil-militar brasileira (1964-1985)”. Entre os artistas, pesquisadores e outros agentes culturais participantes, estavam: Anna Bella Geiger, Anna Maria Maiolino, Antonio Dias, Antonio Henrique Amaral, Antonio Manuel, Aracy Amaral, Artur Barrio, Augusto Boal, Caetano Veloso, Carlos Pasquetti, Carlos Vergara, Carlos Zilio, Carmela Gross, Chico Buarque, Cildo Meireles, Claudia Andujar, Claudio Tozzi, Cybèle Varela, Décio Bar, Décio Pignatari, Evandro Teixeira, Frederico Moraes, Gilberto Gil, Glauber Rocha, Hélio Oiticica, Ivan Cardoso, Jorge Bodanzky, José Celso Martinez Corrêa, Mario Pedrosa, Nelson Leirner, Paulo Bruscky, Paulo Nazareth, Regina Silveira, Regina Vater, Reynaldo Jardim, Roberto Schwarz, Sérgio Sister e Vera Chaves Barcellos (INSTITUTO TOMIE OHTAKE). Trago mais detalhes sobre a mostra no início do segundo capítulo deste trabalho. Para mais informações, consultar o catálogo (MIYADA, 2019).

2 Paulo Miyada (1985) é curador e crítico de arte. Formado em Arquitetura e Urbanismo pela FAU-USP, foi curador-adjunto do 34º Panorama da Arte Brasileira do MAM-SP (2015). É curador do Instituto Tomie Ohtake, curador-adjunto da 34ª Bienal de São Paulo (2021) e curador-adjunto dedicado à arte latino-americana do Centre Georges Pompidou (Paris, França).



**Carmela Gross (1946)**

*Um X (1968/69–2018)*

Intervenção e texto, dimensões variáveis

Relato de um projeto 1968/69

À época, meu foco era investigar possíveis paralelos entre os episódios de censura às artes visuais durante o (nem tão distante) período ditatorial e os casos que se repetiam – seguem se repetindo – em volume assustador desde 2017 no Brasil. Compilar os incidentes do regime militar revelava-se bem mais complexo do que eu havia imaginado. Assim, examinava o catálogo à procura de alguma pista sobre a esquiva e insistente repressão às artes no país.

Estanquei, enfim, diante de uma imagem de folha dupla, bem no início do livro: as duas páginas estão completamente tingidas do amarelo que também aparece na capa; e há, ocupando boa parte da segunda folha e quase nada da primeira, um grande X na cor preta, desenhado com dois traços finos, rápidos, despretensiosos. Não consegui estabelecer, de imediato, do que se tratava aquilo. De uma marcação? De um documento? De uma... obra? Parecia, em suma, que um par de páginas estava cancelado. Recorri à memória: eu havia visitado, rapidamente, *AI-5 50 anos* e não lembrava do símbolo em questão. Ora, não faltavam trabalhos notórios e vistosos na exposição, quem se deteria em função de um X?

Ainda assim, por algum motivo (talvez intuição), a “descoberta” do X no catálogo pareceu-me importantíssima. O mistério se resolvia, ou melhor, iniciava-se na página anterior ao intervalo amarelo. Nela, dois breves textos e uma ficha técnica esclareciam que se tratava de *Um X*, uma intervenção “com cor e desenho” realizada por Carmela Gross (1946)<sup>3</sup> em uma das paredes de *AI-5 50 anos* e reproduzida na publicação. O gesto vinha acompanhado deste relato da artista:

#### RELATO DE UM PROJETO 1968/69

Um esboço do trabalho foi registrado simplesmente em um desenho feito em guache sobre papel. O desenho se perdeu. Mas eu o tenho na memória. Configurava um grande tanque, um cilindro metálico, parecido com estes que são acoplados em caminhões de transporte de gasolina. Era pintado de amarelo brilhante e sobre essa superfície desenhei um X em vermelho, bem grande. Pretendia apresentar aquele enorme tanque numa sala qualquer de exposição – a rua dentro da sala. Queria mostrar o trabalho bruto no

<sup>3</sup> Carmela Gross tem realizado trabalhos em grande escala que se inserem no espaço urbano e que assinalam um olhar crítico sobre a arquitetura e a história urbana. Seus trabalhos fazem parte de coleções, como a da Biblioteca Luis Ángel Arango (Bogotá, Colômbia); Culturgest – Caixa Geral de Depósitos (Lisboa, Portugal); MAC-USP (São Paulo); Museu de Arte de Brasília; Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães (Recife); MAM-SP; Museum of Fine Arts (Houston, EUA); Museum of Modern Art (MoMA, Nova York, EUA) e Pinacoteca do Estado de São Paulo. Participou de oito edições da Bienal de São Paulo (1967, 1969, 1981, 1983, 1989, 1998, 2002 e 2021). Entre as suas mostras mais recentes, vale mencionar: *Roda gigante* (individual, Farol Santander, 2019) e *Radical Women: Latin American Art, 1960-1985* (coletiva, Hammer Museum, Brooklyn Museum e Pinacoteca de São Paulo) (CARMELA GROSS). Para mais informações, consultar o livro organizado por Douglas Freitas (FREITAS, 2017), além de catálogos (FAROL SANTANDER, 2019).

espaço de arte, a forma-máquina no lugar da forma-escultura, a matéria inflamável como anúncio de incêndio e a interdição sob os traços de um X. A escala do objeto imaginado era desproporcional em relação ao meu conhecimento de como construí-lo, ao custo material para confeccioná-lo e como e onde obter informações para fazê-lo. E apesar disto, ou por causa disto, ingenuamente ele me entusiasmava.

Talvez tudo fosse mesmo desproporcional. Mais do que tudo, os tempos sombrios eram desproporcionais. O objeto não foi realizado, os tempos sombrios, sim.

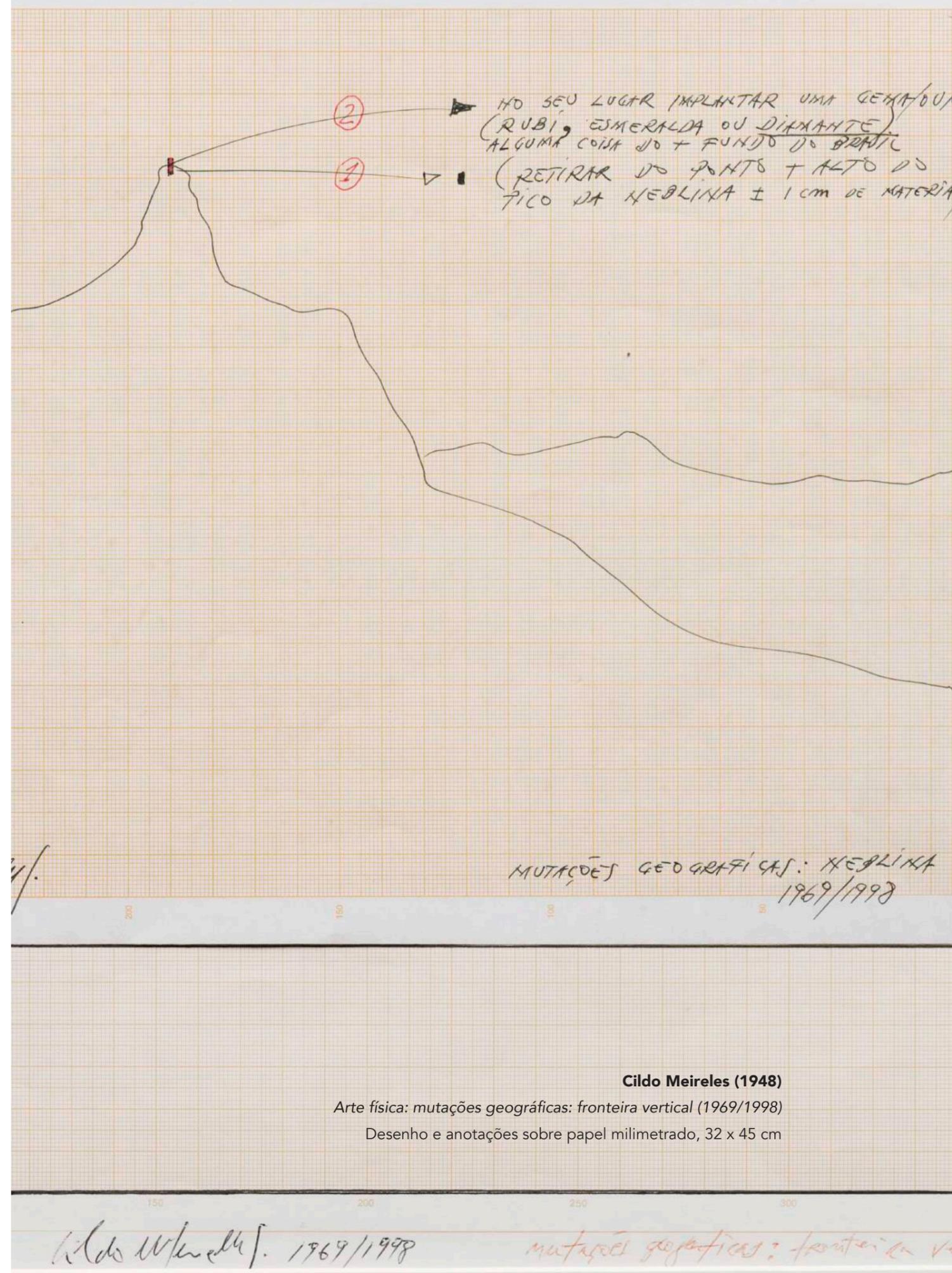
**Carmela Gross, agosto de 2018** (apud MIYADA, 2019, p. 46).

A narrativa do projeto de Gross me remeteu a outra obra com percurso similar – isto é, criada nos anos 1960, durante a ditadura militar, e executada no “presente”, depois de cerca de cinquenta anos de *irrealização*. Trata-se de *Arte física: mutações geográficas: fronteira vertical* (Yaripo) de Cildo Meireles (1948)<sup>4</sup> – daqui em diante, usarei apenas *Fronteira vertical*. Eu havia lido sobre esse trabalho durante a seleção de mestrado, em um texto de Paulo Miyada compilado entre as leituras obrigatórias, e pude vê-lo (com entusiasmo), no final de 2019, na mostra *Entrevendo*, retrospectiva do artista realizada no SESC Pompeia, em São Paulo.<sup>5</sup>

Em suma, Meireles registrou, em 1969, a ideia de retirar cerca de um centímetro de matéria do cume do ponto mais alto do Brasil, substituindo-o por um fragmento de rocha extraído do subsolo, das profundezas do país. Tal projeto foi, efetivamente, concretizado, em 2015, no Pico da Neblina (AM), à ocasião do 34º Panorama da Arte Brasileira no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP).

4 Cildo Meireles é um dos artistas mais relevantes do Brasil contemporâneo. Permeada por ações e proposições políticas e filosóficas, sua abordagem frente à arte conceitual é uma das influências mais marcantes no âmbito da produção artística brasileira das últimas décadas. Possui obras em coleções como a do 21st Century Museum of Contemporary Art (Kanazawa, Japão); Centre Georges Pompidou (Paris, França), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia (Madrid, Espanha), Museu de Serralves (Porto, Portugal), Tate Modern (Londres, Inglaterra), Art Institute of Chicago (EUA), Los Angeles County Museum of Art (EUA), Museum of Modern Art (MoMA, Nova York, EUA), MAM-RJ, MAM-SP, MAC-USP e Pinacoteca do Estado de São Paulo. Exposições retrospectivas do artista ocorreram na Tate Modern (2008), Museo Reina Sofia (2013); Museu de Serralves (2013) e SESC Pompeia (2019) (ALMEIDA & DALE; GALERIA LUISA STRINA). Para mais informações, consultar: livros organizados por Paulo Herkenhoff (1999), Felipe Scovino (2009) e Diego Matos e Guilherme Wisnik (2017); além de catálogos das retrospectivas citadas (SESC POMPEIA, 2019).

5 A mostra, que ocorreu entre 26 de setembro de 2019 e 02 de fevereiro de 2020, teve curadoria de Júlia Rebouças e Diego Matos e reuniu cerca de 150 trabalhos de Meireles, realizados entre os anos 1960 e anos 2010, alguns deles inéditos no Brasil (SESC POMPEIA, 2019).



MUTAÇÕES GEOGRÁFICAS: NEBLINA  
1969/1998

**Cildo Meireles (1948)**

*Arte física: mutações geográficas: fronteira vertical* (1969/1998)

Desenho e anotações sobre papel milimetrado, 32 x 45 cm

Cildo Meireles 1969/1998

mutações geográficas: fronteira v.

Após o encontro (relativamente) fortuito com as propostas de Gross e de Meireles, percebi que havia nelas algo da estranha temporalidade que eu buscava esclarecer em relação à censura às artes visuais no Brasil. Os dois projetos artísticos teriam sido interrompidos no final dos anos 1960 e retomados na década de 2010. Sublinho, a propósito, que não se tratou de uma mera re-exposição ou de uma re-interpretação dos trabalhos vários anos depois, mas de um desenvolvimento inédito que ocorreu em momento bem posterior ao da formulação. Ao mesmo tempo, não é que as obras tenham *desaparecido* nesse ínterim de quase cinco décadas. Parece-me mais acurado supor que permaneceram latentes – como, talvez, a censura, entre outros fantasmas do regime militar –, à espera de uma oportunidade propícia para ressurgir.

Um contexto fértil onde germinar. Empresto a metáfora da germinação de Walter Benjamin, em uma passagem d’*O contador de histórias* (também traduzido como *O narrador*). Depois de apresentar o episódio do rei egípcio Psammenit narrado pelo grego Heródoto, Benjamin pondera que: “[...] Heródoto não explica nada. Seu relato é dos mais secos. É por isso que essa história do antigo Egito ainda desperta espanto e reflexão depois de milhares de anos. Ela se assemelha àquelas sementes que, durante milênios, ficaram fechadas hermeticamente nas câmaras das pirâmides e ainda hoje conservam seu poder de germinar” (BENJAMIN, 2020, p. 30).

Não tenho, é certo, a pretensão de abarcar *milênios*, e sim umas poucas, mas contundentes, décadas da história recente do Brasil. E os trabalhos de Gross e de Meireles são, pois, o recorte, o fio condutor – as sementes dessa investigação. Tomo as obras como guias no estudo do diálogo nem sempre linear, via de regra esquivo, entre a ditadura militar e o presente do país. Para tanto, debruço-me sobre os aspectos e os contextos de criação, de interrupção e de retomada das duas propostas, explorando-as também como projetos *irrealizados* – mesmo que seja por um período apenas de sua “existência”.

A partir dessa matriz, elenco algumas questões-chave, que se desdobrarão ao longo desta dissertação: as interrupções e as retomadas de *Um X e Fronteira vertical* produziram algum impacto sobre as obras? Quais? Tais intercorrências guardam ligações com os contextos (sociais, políticos, históricos) em que as obras foram interrompidas? Ou nos quais foram retomadas? E mais especificamente: a ditadura militar pode ter influenciado a interrupção das propostas? Algo do contexto ditatorial imprimiu-se nelas? Se sim, qual é a relevância disso cinquenta anos depois? O que esse intervalo de irrealização sugere sobre as obras?

Na construção dessas reflexões, empregarei, como metodologia, o anacronismo proposto por Georges Didi-Huberman em *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens* (2015). Nesse livro, o filósofo francês oferece uma desconstrução apaixonada do eucronismo como maneira “correta” de encarar o *métier* do historiador, expondo os aspectos abstratos e limitadores dessa abordagem, assim como a inescapável co-existência de diferentes tempos no estudo histórico. Ele sustenta, a propósito, que o fazer histórico baseia-se não no *passado* (objeto neutro e acabado), mas na *memória*, falível e humana.

Suas advertências ganham vulto particular na história *da arte*, uma vez que as imagens revelariam com potência ímpar a instabilidade temporal aduzida pelo autor. Conforme Didi-Huberman, só “há história anacrônica: isso quer dizer que, para dar conta da ‘vida histórica’ [...] o saber histórico deveria aprender a complexificar seus próprios modelos de tempo, atravessar a espessura de memórias múltiplas, retecer as fibras de tempos homogêneos, recompor ritmos aos *tempi* disjuntos” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 43). É nesses termos que a abordagem de *Diante do tempo* parece-me, mais do que pertinente, benéfica para este estudo.

Visa-se, assim, entender a retomada de *Um X e Fronteira vertical* nos anos 2010 a partir dos projetos irrealizados dos anos 1960 e do contexto (ditatorial) em que foram criados. Ao revés, a investigação também pergunta o que a execução, na conjuntura atual, pode revelar sobre o passado das obras, em movimentos que não tomam o tempo em sentido único, progressivo ou homogêneo, mas em suas relações dinâmicas. No mais, tal abordagem se mostra, a meu ver, valiosa em face do regime militar brasileiro, dadas as notórias deficiências na salvaguarda de memórias e na escrita da história sobre esse período, o que desaconselha encará-lo enquanto algo fechado, pacífico.

Aliás, a recente proliferação de um saudosismo cada vez menos envergonhado em relação à ditadura está entre os principais disparadores desta pesquisa. Não é inédito o clamor de algumas vozes pugnando pelo retorno do regime militar depois da redemocratização dos anos 1980. Acontece que, pelo menos desde 2016, seu ruído subiu a patamares ensurdecedores. Nesse ano, o atual Presidente da República, Jair Bolsonaro, durante a votação do *impeachment* da agora ex-presidenta Dilma Rousseff, no plenário da Câmara de Deputados, pública e descaradamente, exaltou um notório torturador da ditadura, o coronel Carlos Alberto Brilhante Ustra (DELLA BARBA; WENTZEL, 2016).

Desde a eleição de Bolsonaro, em 2018, e principalmente após a sua posse, em 2019, manifestações públicas clamando por uma intervenção militar no Brasil ganharam fôlego, incentivadas, inclusive, pelo próprio presidente. A negação dos horrores praticados durante o período ditatorial, que sempre houve, mostra francos sinais de alta, em meio a uma campanha inédita de desinformação. Não bastasse isto, vê-se um aumento exponencial do número de militares que ocupam cargos (civis) no atual governo. Entre eles, está o *general* Eduardo Pazuello, ex-Ministro da Saúde, e um dos principais responsáveis pelas centenas de milhares de mortos pela covid-19 no Brasil. Em julho de 2020, Pazuello afirmou em entrevista: “Nasci em 1963, não sei nem o que é AI-5, nunca estudei para descobrir o que é. A história que julgue. Isso é passado, acabou” (FOLHA DE SÃO PAULO, 2020).

E calha sublinhar que a mitigação da ditadura militar não é um *disparate* “bolsonarista”. Ao longo dos últimos anos, colegas de pós-graduação, em debates sobre o período, insinuaram que a preocupação com os crimes da ditadura seria exagerada, na medida em que apenas uns poucos estudantes de classe média teriam sido torturados e assassinados. Tais violências, por outro lado, ocorreriam desde sempre e em maior escala com populações marginalizadas no Brasil. De fato, seria um enorme equívoco ignorar o alcance da violência estatal contra negros, especialmente em situação de baixa renda, e indígenas, ao longo de toda a trajetória do Estado brasileiro. Também é um equívoco, contudo, ignorar o recrudescimento dessa violência durante a ditadura militar, com impactos nefastos e duradouros para toda a sociedade.

É provável que esses colegas tenham vivido muito pouco ou quase nada do regime militar. Assim como eu, que nasci em 1990, dois anos depois da Constituição que simboliza a redemocratização. Mas isto não justifica o desconhecimento sobre as agruras do período. Pelo contrário, deveria servir de incentivo para entendê-lo, sobretudo face à escalada autoritária do último quinquênio, que se esforça em apagar os crimes daquela época, ainda que com estratégias diferentes. Ressoa uma pergunta formulada por Edson Teles e Vladimir Safatle ainda em 2010: “Quem sabe, daqui a algumas décadas, conseguiremos o feito notável de fazer uma ditadura simplesmente desaparecer?” (TELES; SAFATLE, 2010, p. 10).

Em função de tudo isso, pautar os efeitos e as permanências do regime militar no país é de suma importância, e configura um dos objetivos principais deste trabalho. Os demais objetivos são: estudar tendências artísticas no Brasil durante a ditadura; investigar o impacto do autoritarismo estatal sobre a produção artística, tanto no passado como no presente; explorar o resgate de obras produzidas nas

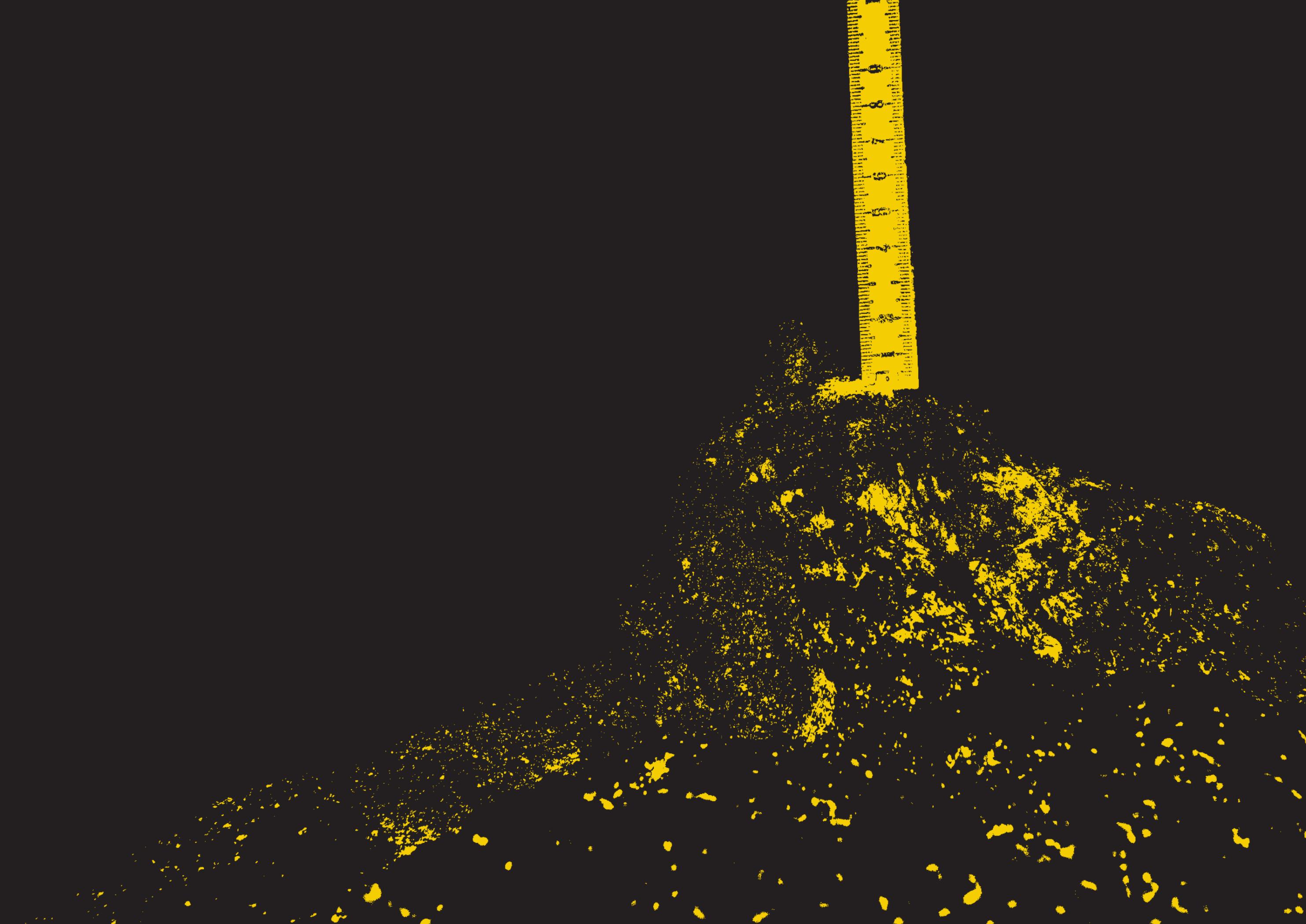
décadas de 1960/70 no atual campo artístico nacional; e contribuir com novas pesquisas acadêmicas sobre o período ditatorial, reforçando e aprofundando a memória sobre o período, a fim de que não desapareça *simplesmente*.

Nesse sentido, o primeiro capítulo desta dissertação – *1969: confluências entre criação e interrupção* – versa sobre o ano em que *Um X* e *Fronteira vertical* foram tanto criadas quanto interrompidas: 1969. Trata-se de um ano particularmente explosivo para o regime militar, em geral, e para as artes visuais, em específico. Comento, assim, os principais acontecimentos do ano, desde repressões até novas “teorias” artísticas, pontuando a atuação de Carmela Gross e de Cildo Meireles no tumultuado contexto da época.

Apresento três subcapítulos: no primeiro (1.1), comento os principais casos documentados de censura durante a ditadura militar, ensaiando alguns apontamentos sobre o seu funcionamento no campo das artes; no segundo (1.2), analiso o “conceito” de arte de guerrilha, formulado pelo crítico Frederico Moraes, e suas relações com a arte conceitual e os chamados conceitualismos; no terceiro (1.3), faço comentários mais específicos sobre as obras estudadas a partir daquilo que foi tratado ao longo do capítulo.

O segundo capítulo – *Os dois tempos sombrios de Um X* – dedica-se à proposta de Gross, mediante o seguinte percurso: no primeiro subcapítulo (2.1), analisa-se *AI-5 50 anos*, a exposição que retomou *Um X*, e de que maneiras a obra se relaciona com ela, e vice-versa. O subcapítulo seguinte (2.2) questiona os elementos de *Um X* para além do X – quais sejam, o relato e a parede onde ele foi inscrito. Tal análise conduz a um estudo mais demorado do segundo tempo, do segundo contexto (2018) em que *Um X* tentou existir (subcapítulo 2.3). O último subcapítulo (2.4) explora, por fim, as possibilidades de sua irrealização.

Por simetria, o terceiro, e último, capítulo analisa a obra de Meireles – *Fronteira vertical: do Pico da Bandeira ao Yaripo*. São três subcapítulos, o primeiro (3.1) comenta alguns *conjuntos* a que *Fronteira vertical* pertence, o 34º Panorama da Arte Brasileira (no qual houve sua retomada); o repertório de ideias irrealizadas de Cildo Meireles; e a série *Arte física*. No segundo subcapítulo (3.2), detalho aspectos do projeto de 1969, explorando as suas possibilidades conceituais. O derradeiro subcapítulo (3.3) volta-se para a execução em 2015, destacando as mudanças sofridas na ideia original e, sobretudo, as possibilidades de *Fronteira vertical*, quanto a seus dois “contextos” – a ditadura militar e o presente.



# 1969: CONFLUÊNCIAS ENTRE CRIAÇÃO E INTERRUPTÃO

# 01

Tanto *Um X* quanto *Fronteira vertical* foram criadas e interrompidas em 1969. As obras não foram escolhidas em função dessa coincidência, na qual reparei, aliás, já com a pesquisa um tanto avançada. Carmela Gross e Cildo Meireles, até onde apurei, não tinham grande proximidade à época (e nem hoje), de modo que não há motivo para supor a ocorrência de um movimento alinhado – ao menos conscientemente. É claro que incontáveis ideias para obras de arte começam, terminam ou se alteram todos os dias, de forma que tal convergência não é assim tão extraordinária. Por outro lado, o resgate, cerca de cinquenta anos depois, de duas obras formuladas no mesmo ano, soa menos corriqueiro.

1969, além disso, concentrou uma série de acontecimentos relevantes para a história brasileira, inclusive da arte. A ditadura militar iniciada em 1964 assistiu a um crescimento dos protestos populares em 1968, ecoando turbulências verificadas em diversos países. A resposta dos militares veio em 13 de dezembro de 1968, com a edição do Ato Institucional n. 5 (AI-5), que será detalhado a seguir. Assim, a norma, que marcou o endurecimento do regime, surtiu seus principais efeitos no ano seguinte.

No campo artístico, identificam-se duas tendências que tanto divergem, como se complementam. Por um lado, os principais casos de censura às artes visuais ocorreram entre a promulgação do AI-5 e meados de 1969. Por outro lado, o crítico Frederico Morais formulou, em janeiro de 1970, sua famosa “teoria” sobre “arte de guerrilha”, inspirado por obras exibidas em 1969. O auge da repressão se encontra, de certo modo, com um pico de experimentação artística; e isto parece se refletir, ainda que nem tão diretamente, na confluência entre criação e interrupção que marca essa “primeira fase” de *Um X* e *Fronteira vertical*.

Proponho, neste capítulo, apresentar o denso contexto do ano de 1969 nas artes visuais do Brasil, nele situando Cildo Meireles e Carmela Gross. Ambos os artistas, então com pouco mais de 20 anos de idade, participaram diretamente de episódios importantes do período. O primeiro subcapítulo (1.1) dedica-se a mapear a censura a mostras e obras artísticas; enquanto o segundo (1.2) busca destrinchar os antecedentes e os efeitos da arte de guerrilha. No último subcapítulo (1.3), apresento um breve cotejo de *Um X* e *Fronteira vertical* com aquilo que foi tratado nos tópicos 1.1 e 1.2.

**Claudio Tozzi (1944)**

*A prisão* (1968)

Liquitex sobre eucatex, 200 x 200 cm

Coleção Marta e Paulo Kuczynski

## 1.1 1969: um ano tumultuado para as artes visuais no Brasil

“A Bienal fechou. A mostra acabou e a continuidade de sua existência está afirmada. Tendo-se encerrado cedo desta vez, no meio de dezembro, talvez já possamos analisar o significado do movimento contra ela, *nesse tumultuado ano que passou*” (AMARAL, 2013, p. 400, itálico apostro). Com essas palavras, Aracy Amaral inicia sua crítica sobre a X Bienal de São Paulo (1969), publicada em março de 1970 na Arts Magazine de Nova York (AMARAL, 2013, p. 535). 1969 foi, de fato, um ano tumultuado para as artes visuais no Brasil. Não apenas pelo movimento contra a Bienal de São Paulo – a qual é um dos principais eventos artísticos do país desde a sua criação nos anos 1950 –, mas por uma série de incidentes que o incitaram, todos intimamente ligados à ditadura que teve início em 1964.

Neste subcapítulo, apresentarei o contexto de censura e de truculência contra obras de arte que se acirrou até estourar em 1969. A análise parte do mais geral, o próprio golpe de 1964, e se especifica gradativamente, voltando-se para os termos em que se deu o controle às artes durante o regime militar, até chegar a casos pontuais. O ano de 1969 é o fio condutor da explanação, que retorna a ele no final, para encaminhar o subcapítulo seguinte, dedicado à arte de guerrilha.

### 1.1.1 A instauração do regime militar

A tensa atmosfera política da curta presidência de João Goulart encontrou um estopim peculiar no final de março de 1964. Jango (1919–1976), eleito vice-presidente em 1960, assumiu o poder aos atropelos<sup>6</sup> em setembro de 1961, após a renúncia de Jânio Quadros (1917–1992). No início de 1963, um plebiscito levantou o parlamentarismo “imposto” a Goulart<sup>7</sup>, estimulando-o a agir com maior veemência na implementação de seu plano de governo<sup>8</sup> (SCHWARCZ; STARLING, 2018, pp. 433–442); isto é, das chamadas reformas de base:

---

6 Muito resumidamente, Goulart estava na China quando da renúncia de Quadros, e ministros militares ameaçaram prendê-lo caso retornasse ao Brasil, a fim de impedir a sua posse. A resistência articulada, sobretudo, por Leonel Brizola (1922–2004), então governador do Rio Grande do Sul, e cunhado de Jango, assegurou que ele assumisse a presidência, apesar do golpismo militar que já se insinuava (SCHWARCZ; STARLING, 2018, pp. 433–436).

7 Uma medida aprovada no Congresso para acalmar os ânimos após a posse. Em suma, Jango assumiu como presidente, mas controlado de perto pelo Congresso, tendo Tancredo Neves como primeiro-ministro. No plebiscito de janeiro de 1963, a esmagadora maioria da população votou pelo retorno do presidencialismo (SCHWARCZ; STARLING, 2018, p. 441).

8 Fique claro que não pretendo, com isto, sugerir que Goulart seria *culpado*, em alguma medida, pelo golpe militar. Sobre argumentações que buscam *justificar* o golpe a partir de ações de Jango, entre outras discussões sobre as narrativas históricas sobre a ditadura, vale consultar

A reforma agrária avançava sobre o latifúndio, e impactava a produção e a renda do campo; a reforma urbana interferia no crescimento desordenado das cidades, planejava o acesso à periferia e combatia a especulação imobiliária; a reforma bancária previa uma nova estrutura financeira sob controle do Estado; a reforma eleitoral poderia alterar o equilíbrio político, com a concessão do direito de voto aos analfabetos — cerca de 60% da população adulta — e aos soldados, e com a legalização do Partido Comunista; a reforma do estatuto do capital estrangeiro regulava a remessa de lucros para o exterior e estatizava o setor industrial estratégico; a reforma universitária acabava com a cátedra, e reorientava o eixo do ensino e da pesquisa para o atendimento das necessidades nacionais (SCHWARCZ; STARLING, 2018, pp. 439–440).

Tratava-se, como se vê, de “um programa que atingia a base de sustentação do poder na República, tinha viés distributivo de renda e vocação socialmente inclusiva” (SCHWARCZ; STARLING, 2018, p. 439). Logo, tais propostas e, por extensão, Jango eram vistos com desconfiança, para não dizer pavor, pelas elites conservadoras do Brasil e dos Estados Unidos, que patrocinavam estratégias para desestabilizar o governo eleito. Estava-se em plena Guerra Fria, e o temor de uma onda “comunista” na América Latina, puxada pela Revolução Cubana de 1959, justificava o apoio estadunidense a descalabros na região (RIDENTI, 2018, p. 87).

Entre o final de 1963 e o começo de 1964, acumularam-se grandes manifestações populares – tanto a favor, como contra Jango<sup>9</sup> – e fortes convulsões nas Forças Armadas.<sup>10</sup> Diante da evidente turbulência, no final de março de 1964, começou a se articular o golpe entre forças civis (empresários, fazendeiros, etc.) e militares que visavam a deposição de Goulart, inclusive com o apoio de uma força-tarefa naval que viria dos Estados Unidos – o episódio ficou conhecido como a Operação Brother Sam (SCHWARCZ; STARLING, 2018, pp. 442–446).

---

textos de Carlos Fico: *Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar* (2004) e *Ditadura militar brasileira: aproximações teóricas e historiográficas* (2017).

9 Depois de várias tentativas de concretização das ditas reformas, que foram barradas, ao longo de 1963, pelo Congresso Nacional, Goulart realizou, em 13 de março de 1964, uma demonstração pública de sua força em um comício, frequentado por centenas de milhares de apoiadores, na Central do Brasil, no Rio de Janeiro. Uma semana depois veio, em resposta, a Marcha da Família com Deus pela Liberdade, reunindo cerca de meio milhão de pessoas contrárias ao presidente em São Paulo (SCHWARCZ; STARLING, 2018, pp. 442–444).

10 Em setembro de 1963, sargentos inconformados com uma decisão do Supremo Tribunal Federal que os afirmava inelegíveis para cargos representativos tomaram o prédio da corte, além de invadirem o Congresso Nacional e outras instalações públicas e militares de Brasília. A rebelião foi controlada, mas outra começou em 25 de março de 1964, quando marinheiros reagiram à tentativa do ministro da Marinha de reprimir comemorações da Associação de Marinheiros e Fuzileiros Navais do Brasil, uma espécie de organização sindical que buscava melhores condições de vida e trabalho para seus associados (SCHWARCZ; STARLING, 2018, pp. 445–447).

Eis que, na madrugada de 30 de março de 1964, o general Olympio Mourão Filho, comandante da região militar de Juiz de Fora, Minas Gerais, impaciente com as articulações, “decidiu descer com sua tropa em direção ao Rio para tentar tomar de assalto o Ministério da Guerra e depor o governo de Goulart” (SCHWARCZ; STARLING, 2018, p. 446). A iniciativa não passava de uma *quartelada*<sup>11</sup>; contudo, nada se fez para desmantelá-la, e os ares golpistas que pairavam há anos atingiram o (antes referido) peculiar estopim.

Inflado pela confusão, em 02 de abril de 1964, o então presidente do Senado, Auro de Moura Andrade, declarou vaga a Presidência da República. A sessão foi digna do início do regime que se seguiria:

Nem mesmo diante dos protestos veementes de Tancredo Neves, que informava estar Jango em território nacional — e, portanto, em pleno exercício de seus poderes —, o senador titubeou: cortou o som, apagou as luzes do Congresso e consumou o golpe. Ninguém imaginava outra coisa além de eleições em 1965. Mas todos estavam enganados. Uma facção entre os golpistas tinha agenda própria, o governo dos militares iria durar 21 anos, e o Brasil acabava de ingressar numa longa ditadura (SCHWARCZ; STARLING, 2018, p. 447).

Ou seja, havia, entre os apoiadores civis<sup>12</sup> e mesmo entre os opositores do golpe de 1964, a crença de que os militares fariam apenas uma breve intervenção, de modo a garantir a paz e a segurança até as eleições presidenciais do ano seguinte; um papel *moderador*<sup>13</sup> que já haviam desempenhado algumas vezes ao longo da República (FICO, 2017, pp. 11–16). Sobretudo por isto, como referido, muito pouco se fez para evitar a *vitória* dos golpistas.<sup>14</sup>

---

11 Isto é, um mero movimento de militares insubordinados, carente de qualquer apoio social. Além disso, “[...] a tropa deslocava-se lenta e visível pela estrada União e Indústria, era pequena, mal municada, e em parte formada por recrutas” (SCHWARCZ; STARLING, 2018, p. 447).

12 A despeito da conhecida divisão dos próprios militares entre uma linha “dura” e outra mais branda, esta não era branda a ponto de partilhar a crença de que a intervenção iniciada em 1964 cessaria com eleições em 1965 (SCHWARCZ; STARLING, 2018, p. 449).

13 Fico atribui o termo ao cientista político estadunidense Alfred Stepan: “O livro de Alfred Stepan (STEPAN, 1971) é conhecido [...], sobretudo, pela tese de que a singularidade da intervenção militar de 1964 estaria no abandono do padrão ‘moderador’ que teria prevalecido até então, isto é: os militares brasileiros faziam breves intervenções, ‘arrumavam a casa’ e a devolviam aos civis. Em 1964, segundo Stepan, foi diferente: eles vieram para ficar” (FICO, 2017, p. 13). A mudança, segundo Stepan, dever-se-ia a um suposto golpismo de Goulart, mencionado em nota anterior do qual Fico discorda. Não custa referir que o termo moderador faz lembrar de um poder existente no Brasil durante o período imperial, que regulava os demais, por estar acima deles; uma prerrogativa que algumas interpretações do artigo 142 da Constituição de 1988 ainda atribuem aos militares. A respeito deste artigo, vale consultar o texto *Relações civil-militares: o legado autoritário da Constituição Brasileira de 1988*, de Jorge Zaverucha (in TELES; SAFATLE, 2010, p. 50).

14 “Até hoje os historiadores debatem as razões que permitiram aos golpistas alcançar uma vitória fácil. É certo que faltou o comando de Jango para resistir. Contudo, entre as esquerdas e junto aos setores que o apoiavam, ninguém tomou a iniciativa de assumir a liderança e enfrentar o

Os militares, contudo, usurparam o poder por mais de duas décadas. Cinco generais do Exército se sucederam na Presidência da República – Humberto de Alencar Castello Branco (no poder entre 1964–1967), Artur da Costa e Silva (1967–1969), Emílio Garrastazu Médici (1969–1974), Ernesto Geisel (1974–1979) e João Figueiredo (1979–1985) –, nenhum deles escolhido pela população; e o retorno à democracia só ocorreu após uma abertura *lenta, gradual e segura* (SCHWARCZ; STARLING, 2018, p. 449).

A fim de garantir a bem-sucedida *longevidade* do regime, desde 11 de abril de 1964, quando houve a “eleição” do general Castello Branco (1897–1967)<sup>15</sup>, começaram as mudanças na estrutura burocrática e legislativa do Estado brasileiro. Tratou-se, segundo Schwarcz e Starling, de uma profunda interferência, efetuada mediante: “a configuração de um arcabouço jurídico, a implantação de um modelo de desenvolvimento econômico, a montagem de um aparato de informação e repressão política, e a utilização da censura como ferramenta de desmobilização e supressão do dissenso” (SCHWARCZ; STARLING, 2018, p. 449).

Duas dessas medidas interessam aqui. A primeira delas é a *configuração de um arcabouço jurídico*. A criação de leis foi uma das principais estratégias empregadas durante a ditadura para conferir uma *aparência* de legitimidade aos desmandos do regime (RIDENTI, 2018, p. 89).<sup>16</sup> Isto ocorreu em praticamente todos os âmbitos legislativos, e tampouco garantia que não se cometessem arbitrariedades ao arripio do *arcabouço jurídico* construído pelos próprios militares. Os Atos Institucionais são talvez o melhor exemplo dessa tática.

---

golpe — nem o Partido Comunista ou o CGT, nem as Ligas Camponesas, nem Brizola. É provável que todos eles, inclusive Goulart, tenham feito o mesmo cálculo antes de recuar: a intervenção militar, em 1964, repetiria a lógica de 1945, 1954, 1955 e 1961. As Forças Armadas se projetariam no ambiente político no duplo papel de moderador e protagonista para, em seguida, convocar eleições, devolver o poder aos civis e se recolher aos quartéis” (SCHWARCZ; STARLING, 2018, p. 447).

15 Castello Branco foi o único candidato de uma votação indireta e aberta, da qual participaram somente os deputados cujos mandatos não haviam sido cassados, pelos próprios militares, na véspera (SCHWARCZ; STARLING, 2018, p. 448).

16 “Conforme a ideologia de garantir a retomada do processo democrático, e ao mesmo tempo de buscar a institucionalização do regime, uma particularidade dos governos militares brasileiros foi ancorar seus atos em leis, por mais discricionárias que fossem, que lhes davam uma aparência de legitimidade” (RIDENTI, 2018, p. 89). E mesmo que o conteúdo não se mostrasse discricionário, não haveria como tais leis irem além da aparência, já que foram promulgadas por um Estado fundado ilegalmente, no golpe já detalhado. Seja como for, existem normas criadas na ditadura ainda em vigor no Brasil, vide a Lei de Segurança Nacional, cuja revogação está sendo debatida neste momento (julho de 2021) pelo Senado Federal, ou seja, mais de trinta anos depois do fim do regime militar.

Houve, ao todo, dezessete deles, sendo o Ato Institucional nº. 5 (AI-5) notório por se tratar do mais violento. A promulgação do AI-5 ocorreu em 13 de dezembro de 1968<sup>17</sup>, de modo que seus efeitos surtiram com força no ano de 1969 – aqui destacado. Entre outras medidas, a norma em questão “suspendia a concessão de *habeas corpus* e as franquias constitucionais de liberdade de expressão e reunião, permitia demissões sumárias, cassações de mandatos e de direitos de cidadania, e determinava que o julgamento de crimes políticos fosse realizado por tribunais militares, sem direito a recurso” (SCHWARCZ; STARLING, 2018, p. 455).

A segunda medida a ser vista em maior detalhe é a *utilização da censura*.

### 1.1.2 A defesa da moral e dos bons costumes

A censura no Brasil não foi uma invenção dos militares. Existia, em vigor desde 1946, uma norma (Decreto nº. 20.493)<sup>18</sup> que regulamentava a realização de um controle prévio sobre filmes, roteiros teatrais, letras de música e afins. Ele era feito por um órgão específico, o Serviço de Censura das Diversões Públicas (SCDP), a fim de evitar a divulgação de materiais estimulando os “maus costumes” (BRASIL, 1946). Segundo Carlos Fico, tratava-se de uma censura *antiga e legalizada*, “praticada por funcionários especialistas (os censores) e por eles defendida com orgulho. Amparava-se em longa e ainda viva tradição de defesa da moral e dos bons costumes, cara a diversos setores da sociedade brasileira” (FICO, 2004, p. 37). Ou, nas palavras de Marcelo Ridenti, o SCDP sugere a existência de “limites à democracia ainda antes do Golpe de 1964” (RIDENTI, 2014, p. 333).

Assim, os “novos” governantes tiveram apenas de aprimorar o funcionamento da censura já estabelecida. Eles o fizeram mediante a edição de duas normas<sup>19</sup>, *vide* a estratégia de legitimidade por meio de ficções jurídicas. A Lei nº. 5.536, de 21 de novembro de 1968, ampliou a estrutura burocrática do

---

17 Aprofundar o contexto de promulgação do AI-5 foge ao escopo deste estudo. Assim, conforme breve síntese de Schwarcz e Starling, o Ato em questão: “Foi imposto ao país numa conjuntura de inquietação política e movimentação oposicionista: manifestações estudantis, greves operárias, articulações de lideranças políticas do pré-1964 e início das ações armadas por grupos da esquerda revolucionária. Para editá-lo, os militares se utilizaram de um pretexto: a recusa do Congresso Nacional em autorizar o processo judicial contra o deputado Márcio Moreira Alves, acusado de ser autor de um discurso ofensivo às Forças Armadas, proferido, no plenário da Câmara, no dia 3 de setembro daquele ano” (SCHWARCZ; STARLING, 2018, p. 455).

18 A revogação total do Decreto nº. 20.493 só ocorreu, aliás, em 18 de janeiro de 1991, com o Decreto nº. 11, cumprindo disposições da Constituição de 1988.

19 Normas específicas, existem outras referências a censura na Constituição de 1967 (mas muito genéricas, como se verá a seguir).

SCDP, criando o Conselho Superior de Censura<sup>20</sup>, além de dispor sobre prazos e critérios de controle prévio de peças de teatro e filmes, entre outras providências (BRASIL, 1968).

Conforme Ridenti, o texto da lei foi negociado com representantes do cinema, do teatro e da imprensa: “A ideia era dar segurança para os produtores teatrais, com o estabelecimento de normas claras para a censura, evitando as proibições de última hora que vinham inviabilizando economicamente a encenação de peças” (RIDENTI, 2018, p. 91). No entanto, o tom *supostamente liberalizante* da lei, de novo palavras de Ridenti, foi logo prejudicado pela vigência, menos de um mês depois, do AI-5.

A *órbita* do AI-5 também influenciou uma guinada ideológica no trabalho dos censores. A propósito, Fico aponta a existência de *duas* censuras durante a ditadura. A primeira, de viés político, incidia, principalmente, sobre a imprensa e era “praticada de maneira acobertada, através de bilhetinhos ou telefonemas que as redações recebiam” (FICO, 2004, p. 37). Já a segunda, de viés moral, voltava-se para as *diversões públicas*, obedecendo à lógica de controle prévio e legalizado.

Com o endurecimento do regime, tal divisão, que sempre foi um tanto tênue, confundiu-se ainda mais: “Durante a ditadura houve problemas e contradições entre tais censuras [política e moral]. A principal foi a penetração da dimensão política na censura de costumes — justamente em função da mencionada vitória da linha dura caracterizada pelo AI-5. Aliás, tal politização da censura de diversões públicas por vezes transpareceu a impressão de unicidade das censuras durante o período” (FICO, 2004, p. 37). Prova disto é o Decreto-lei nº. 1.077, de 26 de janeiro de 1970 (segunda lei sobre a censura criada durante a ditadura).

Essa norma, segundo Ridenti, “aproximou formalmente a pretensa degeneração ético-moral da sociedade e um suposto plano de subversão levado a cabo pelo comunismo internacional, fundindo de vez a censura política velada com aquela, expressa, moral” (RIDENTI, 2018, p. 92). A menção a dito plano aparece em apenas uma frase do decreto, passando quase despercebida entre efusivas referências aos bons costumes. Veja-se o preâmbulo do Decreto-lei:

---

20 Os organismos da censura estavam, então, vinculados ao Ministério da Justiça e à Polícia Federal.

O PRESIDENTE DA REPÚBLICA, usando da atribuição que lhe confere o artigo 55, inciso I da Constituição e

CONSIDERANDO que a Constituição da República, no artigo 153, § 8º dispõe que não serão toleradas as publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos costumes;

CONSIDERANDO que essa norma visa a proteger a instituição da família, preservar-lhe os valores éticos e assegurar a formação sadia e digna da mocidade;

CONSIDERANDO, todavia, que algumas revistas fazem publicações obscenas e canais de televisão executam programas contrários à moral e aos bons costumes;

CONSIDERANDO que se tem generalizado a divulgação de livros que ofendem frontalmente à moral comum;

CONSIDERANDO que tais publicações e exteriorizações estimulam a licença, insinuam o amor livre e ameaçam destruir os valores morais da sociedade brasileira;

CONSIDERANDO que o emprego dêesses meios de comunicação obedece a um plano subversivo, que põe em risco a segurança nacional (BRASIL, 1970, itálico apostro).<sup>21</sup>

Organizei esse inventário de legislação não apenas pelo valor introdutório, mas, sobretudo, a fim de indicar que: nenhuma dessas normas menciona as artes visuais. No início do Decreto nº. 20.493/1946, há uma lista das atividades que o SCDP deveria “censurar previamente e autorizar”:

Art. 4º Ao Serviço de Censura de Diversões Públicas compete censurar previamente e autorizar:

I - as projeções cinematográficas;

II - as representações de peças teatrais;

III - as representações de variedade de qualquer espécie;

IV - as execuções de pantomimas e bailados;

V - as execuções de peças declamatórias;

VI - as execuções de discos cantados e falados, em qualquer casa de diversão pública, ou em local frequentado pelo público, gratuitamente ou mediante pagamento;

VII - as exposições de espécimes teratológicos;

VIII - as apresentações de préstimos, grupos, cordões, ranchos, etc. e estandartes carnavalescos;

XIX - as propagandas e anúncios de qualquer natureza quando feitos em carros alegóricos ou de feição carnavalesca, ou, ainda, quando realizados por propagandistas em trajes característicos ou fora do comum;

X - a publicação de anúncios na imprensa ou em programas e a exibição de cartazes e fotografias, quando se referirem tais anúncios, cartazes e fotografias aos assuntos consignados nos números anteriores dêste artigo;

XI - as peças teatrais, novelas e congêneres emitidas por meio de rádio;

XII - as exposições de televisão (BRASIL, 1946).

Como se vê, não existe, no rol, referência expressa a exposições artísticas, nem categoria mais genérica capaz de abarcá-las. Os militares poderiam ter suprido essa “lacuna” nas duas leis que editaram sobre o tema, mas não o fizeram. As artes visuais não estavam, portanto, submetidas ao controle prévio das *diversões públicas* – cujo alvo principal, aliás, eram mais os textos do que as imagens.

A propósito caberia sugerir, na linha de Claudia Calirman com base em Elio Gaspari, que “o regime não estava particularmente preocupado, porque julgava que as artes plásticas possuíam pouca visibilidade na sociedade” (CALIRMAN, 2012, p. 22). Ainda assim, existe pelo menos uma dezena de incidentes documentados envolvendo a retirada ou a proibição de exibição de obras de arte em espaços públicos durante a ditadura.

Ou seja, a falta de previsão legal não evitou a censura, apenas redundou em uma atuação errática no campo das artes visuais.<sup>22</sup> Se, por um lado, a quantidade de obras e/ou exposições artísticas censuradas no período é, sem dúvida, bem inferior a de filmes, livros, músicas, peças de teatro e etc. (submetidos a controle prévio); por outro lado, a imprevisibilidade no caso daquelas era muito maior, criando uma atmosfera de medo e de autocensura – uma espécie de censura preventiva – ainda mais grave.

Não se sabia quando ou se os militares apareceriam em salões, bienais e outras mostras de arte; nem quais obras poderiam contrariá-los; e tampouco o que eles fariam caso isto ocorresse. Nesse sentido, Jean-Yves Mollier observa que a censura, para atingir maiores efeitos, costuma operar *a priori*:

Como foi demonstrado há muito tempo pelos juristas, a censura nunca é uma medida de repressão *a posteriori*, embasada em leis claras ou portarias

<sup>21</sup> Ao texto do preâmbulo, seguem-se os artigos do Decreto-lei, por isto o ar de suspensão do final do trecho transcrito.

<sup>22</sup> “Não existia uma orientação específica para as artes visuais, o que tornava tudo ainda mais complexo, pois ao contrário das manifestações culturais que eram submetidas à censura prévia, as artes plásticas sofreram atos censórios de forma arbitrária e imprevisível, muitas vezes acionados por denúncias feitas por militares ou por civis” (MIYADA, 2019, p. 137).

precisas; pelo contrário, é uma sanção aplicada de antemão, castigando quem viola códigos implícitos que alicerçam as nossas sociedades. Isso explica porque editoras e impressores sempre preferiram, no conjunto, a existência de textos objetivos definindo os seus direitos e deveres e censores a quem possam ser submetidos os manuscritos antes da impressão dos volumes, à apreensão, obviamente onerosa, dos livros já impressos (MOLLIER, 2018, pp. 73–74).

O pesquisador se refere à atuação de livrarias francesas entre os séculos XVII e XVIII. Mas a lógica se aplica ao que fizeram os diretores de teatro e de cinema no Brasil, em 1968, ao negociar com o regime os termos da Lei nº. 5.536 (antes mencionada), no que obtiveram algum sucesso, apesar do AI-5. Em suma, o que busco sugerir é que quanto mais previsível a censura, melhor. E no que tange às artes visuais durante a ditadura militar, a arbitrariedade era quase completa.

Tanto que Mario Pedrosa, um dos principais críticos de arte do Brasil à época, foi aos jornais exigir ou o fim da censura às *artes plásticas*, ou a criação de critérios mais claros. Transcrevo trecho de *Os deveres do crítico de arte na sociedade*:

[...] No nosso país, o cinema e o teatro, mesmo de arte, já vivem sob o regime da censura. São precedentes, justificáveis ou não, que não queríamos ver aplicados no setor das artes plásticas cujos salões e bienais não podem ser equiparados a espetáculos, única manifestação para a qual a atual constituição prevê censura.<sup>23</sup> No entanto, o episódio da exposição para a Bienal de Jovens de Paris, organizada pelo MAM do Rio [censurada em maio de 1969, conforme se detalhará a seguir], indica que uma censura já se exerce também no setor excepcionalmente delicado das artes plásticas. Se o governo atual quer ter uma política cultural e artística e parece já o ter, que a defina com clareza e sistemática. Criará com isto uma situação mais compreensível, ao fim de contas, para todos, Estado e instituições, protagonistas e críticos, produtores e consumidores, no sentido de permitir a cada qual escolher a sua melhor norma de ação. No estado de indefinição atual não é possível continuar. Que órgãos governamentais, por exemplo, determinam as atividades dessa censura, por assim dizer, anônima e de que só se conhece pelos seus efeitos a posteriori em relação às exposições de artes plásticas? (PEDROSA, 1995, p. 214).

O artigo foi publicado no periódico carioca *Correio da Manhã*, em 10 de julho de 1969. Pedrosa assinou-o sob o pseudônimo de Luis Rodolfo, presume-se que para evitar problemas com o regime. O texto repercutiu em resoluções tomadas dias antes pela Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA), então

---

23 Pedrosa se refere, provavelmente, ao artigo 150, § 8º, da Constituição de 1967, que prevê: “Art. 150 [...] § 8º - É livre a manifestação de pensamento, de convicção política ou filosófica e a prestação de informação sem sujeição à censura, salvo quanto a espetáculos de diversões públicas, respondendo cada um, nos termos da lei, pelos abusos que cometer” (BRASIL, 1967). A análise de leis infraconstitucionais que eu fiz nesta seção específica por que não há como enquadrar exposições como espetáculos.

presidida por Pedrosa, sendo a principal delas, recusar-se “a indicar, daqui por diante, [...] qualquer de seus membros para participar de júris e de outros trabalhos profissionais correlatos de salões, exposições de arte de caráter oficial ou oficioso, [...] inclusive no que concerne a selecionar artistas plásticos para representar o Brasil no exterior” (apud PEDROSA, 1995, p. 216).

A data, vale repetir, não é ocasional. A reação da ABCA seguiu-se a episódios graves de censura em curto período de tempo: entre a promulgação do AI-5 (dezembro de 1968) e o primeiro semestre de 1969. O clamor de Pedrosa não foi *abertamente* acolhido – isto é, os militares não criaram uma cartilha de controle a trabalhos artísticos. Ainda assim, houve, a meu ver, uma mudança perceptível na repressão às artes visuais depois de 1969; tanto que a narrativa, os casos documentados, sobre a censura no contexto artístico durante a ditadura costuma *parar* em 1969. Proponho ir um pouco além, mesmo que não muito, já que é este ano que interessa aqui, por ser o de criação de *Um X e Fronteira vertical*.

A fim de dar corpo a esses apontamentos, passo a relatar os episódios conhecidos de censura às artes visuais durante a ditadura militar, em duas seções: uma antes do AI-5 e outra, depois. Não há ambição de apresentar um rol exaustivo – até onde sei, ele segue em construção. As fontes principais no levantamento dos casos foram: a dissertação de Caroline Schroeder sobre o boicote à X Bienal de São Paulo, apresentada em 2011 na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), além de artigos posteriores da mesma autora (2019); o início do livro *Arte brasileira na ditadura militar*, de Claudia Calirman (2012); e o catálogo da exposição *AI-5 50 anos* (MIYADA, 2019), que comenta episódios de censura de forma esparsa, conforme o percurso da mostra.

Os dados sobre os incidentes são um tanto obscuros<sup>24</sup>; as circunstâncias e, sobretudo, as *razões* das repressões parecem derivar de boatos, notas esparsas, testemunhos nem sempre precisos. Se, no que tange aos livros, filmes, etc., há processos e outros documentos oficiais a consultar, no caso das artes, quase não há fontes primárias. O simples fato de aduzir casos, como farei a seguir, pode sugerir a *inexistência* dessa lacuna. Procurei pontuar as dúvidas e inconsistências ao longo do texto, mas julgo indispensável afirmar, de saída, que a lacuna existe, e talvez nem haja mais como preenche-la.

Também vale pontuar a ocorrência de casos de censura em vários locais do Brasil, apesar da esperada proeminência de eventos sediados no Rio de Janeiro

---

24 Ao menos na minha opinião, quiçá pelo hábito de precisão de datas e de fatos herdado dos tempos em que trabalhei com processos jurídicos.

e em São Paulo. Por fim, é interessante notar que a maior parte dos incidentes teve contundente motivação *política*. Esse é outro dado que diferencia a perseguição a obras artísticas daquela voltada às *diversões públicas*. No caso destas, conforme abordado, a censura costuma se vestir de preocupação com a moral e os bons costumes. Talvez a falta de regramento tenha permitido aos militares uma atuação mais abertamente *ideológica* no campo artístico, mediante ações mais truculentas e unilaterais; algo na linha do general Mourão em 1964.<sup>25</sup>

### 1.1.3 A censura às artes visuais antes do AI-5

Em 12 de agosto de 1965, Hélio Oiticica (1937–1980) convidou passistas da Escola de Samba da Mangueira para ativarem as capas e estandartes chamados *Parangolés* durante a inauguração da mostra *Opinião 65*, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ). Segundo anotações do artista, os *Parangolés* só se “completam” quando são vestidos por alguém que se movimenta, *dança* com os objetos. Cito trecho de texto do artista datado de novembro de 1964:

A ideia da “capa”, posterior à do estandarte, já consolida mais esse ponto de vista: o espectador ‘veste’ a capa, que se constitui de camadas de pano de cor que se revelam à medida que este se movimenta correndo ou dançando. A obra requer aí a participação corporal direta; além de revestir o corpo, pede que este se movimente, que dance em última análise. O próprio ‘ato de vestir’ a obra já implica uma transmutação expressivo-corporal do espectador, característica primordial da dança, sua primeira condição (OITICICA, 1986, p. 70).

No entanto, durante a abertura, representantes do MAM-RJ – não fica claro quem ou como, nas fontes consultadas – expulsaram o cortejo. Muito embora se tratasse de uma *exposição de vanguarda*, a presença, ademais festiva e ruidosa, de corpos negros e marginalizados ofendeu o “decoro do ritual burguês do vernissage” em um dos principais museus do Rio de Janeiro (MIYADA, 2019, p. 51).<sup>26</sup>

A ativação dos *Parangolés* continuou na parte externa do MAM-RJ. Segundo relato de Rubens Gerchman (1942–2008), outro artista participante da mostra, antes de sair, Oiticica denunciou a situação:

Foi a primeira vez que o povo entrava no museu. Ninguém sabia se Oiticica era gênio ou louco e, de repente, eu o vi e fiquei maravilhado. Ele entrou pelo museu adentro com o pessoal da Mangueira e fomos atrás. Quiseram expulsá-

25 Refiro-me ao inglório personagem do golpe civil-militar, e não ao atual vice-presidente.

26 Miyada também indica que a escolha de quem vestiria os *Parangolés* não foi aleatória: “Eram majoritariamente corpos negros experimentando obras que espelhavam a inventividade construtiva dos territórios da adversidade, e isso não era um acidente. Desde esse seu primeiro ensaio, o parangolé era mais do que a soma dos tecidos e cores, porque constituía um exercício da realidade e de sua luta de classes. Por isso, não tinham sido feitos para ser ‘ativados’ por qualquer um, mas sim por colaboradores específicos, como Mosquito, Miro, Tineca e Rose (MIYADA, 2019, p. 51).

lo, ele respondeu com palavras, gritando para todo o mundo ouvir: “É isso mesmo, crioulo não entra no MAM, isto é racismo”. E foi ficando exaltado. Expulso, ele foi se apresentar nos jardins, trazendo consigo a multidão que se acotovelava entre os quadros (*apud* SCHROEDER, 2019, p. 50).

Outro incidente ocorreu na exposição *Propostas 65*, realizada em dezembro de 1965, na Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP), em São Paulo, aliás como desdobramento da *Opinião 65*. O diretor da instituição, Roberto Pinto de Souza, determinou que pinturas do artista e escritor Décio Bar (1943–1991) fossem retiradas da mostra (SCHROEDER, 2019, p. 51). Diante disso, outros artistas, como Wesley Duke Lee (1931–2010), Nelson Leirner (1932–2020) e Geraldo de Barros (1923–1998), também retiraram seus trabalhos, em sinal de protesto. O episódio incentivou discussões sobre a censura e outras fragilidades do meio artístico, que conduziram à criação do Grupo Rex (MIYADA, 2019, p. 39).<sup>27</sup>



**Décio Bar (1943–1991)**

*Gibi: o prazer é tudo, meu!...* (1965)

Óleo sobre eucatex, 73 x 100 cm

Acervo Joy Bar

27 Formado por Lee, Leirner e Barros, junto com José Resende (1945), Carlos Fajardo (1941) e Frederico Nasser (1945–2020), o grupo teve vida curta (menos de um ano, entre junho de 1966 e maio de 1967), mas realizou eventos relevantes como a *Exposição-não-exposição*. Para mais informações, vale consultar o livro de Fernanda Lopes, *A experiência Rex: “Éramos o time do Rei”* (2009).

É difícil estabelecer o que poderia ter contrariado o diretor da FAAP nas obras de Décio Bar. A respeito de uma delas, *Gibi: o prazer é tudo, meu!...*, exposta na mostra *AI-5 50 anos*, Paulo Miyada comenta que: “Existe certo despojamento formal e sutis alusões à liberação sexual promovida pela juventude da época, mas a atitude de Bar sempre esteve mais associada à defesa irrestrita da liberdade criativa do que a alguma militância partidária” (MIYADA, 2019, p. 39). O motivo exato da censura em 1965 é desconhecido. Tratou-se, provavelmente, de uma comunicação informal, talvez um tanto secreta e desencontrada, como costuma acontecer em contextos de *autocensura*.

Esses dois casos “inaugurais” guardam certas semelhanças: ambos envolvem controvérsias de cunho moral (em sentido amplo) e *autocensura*. Representantes do MAM-RJ e da FAAP teriam decidido censurar os trabalhos no intuito de evitar futuros problemas (com o regime, com o público), que, todavia, não haviam se insinuado, e talvez nem existissem. Outra hipótese, complementar à anterior, é a de que, incentivados pela atmosfera conservadora, alguns representantes dos museus não hesitaram em dar vazão aos próprios preconceitos, apresentando-os como medo de represálias imaginárias. Seja como for, pouco tempo depois, esses temores se concretizaram, então com atuação direta dos militares.

Dias antes da inauguração da IX Bienal de São Paulo, em 22 de setembro de 1967, autoridades da Polícia Federal determinaram que *O presente*, da artista Cybèle Varela (1943), fosse retirado do pavilhão no Parque do Ibirapuera. A obra consistia em uma caixa de madeira fixada à parede como uma pintura, convidando o espectador a abri-la. Uma faixa pintada em azul e branco que “embrulha” o exterior do objeto, transforma-se, em seu interior, na cabeça de um militar, cuja farda veste parte de um mapa “deitado” do Brasil, de modo a confundi-los (país e vestimenta militar). Do “peito” do personagem, salta, ainda, um coração em espuma rosa, onde se lê uma estrofe do Hino à Bandeira: “Recebe o afeto que se encerra em nosso peito juvenil”.

O ofício enviado no dia 12 de setembro pelo Delegado Regional da Polícia Federal em São Paulo a Ciccillo Matarazzo, então presidente da Bienal, é sucinto: “Tenho a honra de solicitar a V. S. a fineza de excluir da próxima exposição pública de arte contemporânea a obra de Dona Cibelle, sobre a figura de um militar [sic]. Agradecendo a atenção dispensada aproveito a oportunidade para renovar a V. S. meus protestos de estima e consideração” (apud MIYADA, 2019,

p. 45). Apesar da *cordialidade* do documento, Varela quase foi presa pelo Dops (Departamento de Ordem Política e Social)<sup>28</sup> na ocasião, e os pais dela destruíram a obra, temerosos de possíveis perseguições após o incidente (9ª BIENAL DE SÃO PAULO; MIYADA, 2019, p. 43). As imagens a seguir são de uma reconstrução feita pela artista, a partir de fotografias, para a exposição *AI-5 50 anos*, em 2018.



**Cybèle Varela (1943)**

*O presente* (1967–2018)

Esmalte sintético sobre madeira, 65 x 130 x 6 cm

Coleção Lili e João Avelar

28 Vale notar que foi em 1967 que os militares passaram a reforçar a estrutura repressiva vigente, da qual fazia parte o Dops: “Até maio de 1967, a ditadura se utilizou da estrutura de repressão já existente nos estados: os Departamentos de Ordem Política e Social (Dops), subordinados às Secretarias de Segurança Pública, e os policiais civis lotados nas Delegacias de Furtos e Roubos, famosos pelo uso da violência e pela prática da corrupção. A máquina de repressão começou a tomar nova forma nesse ano, com a criação do Centro de Informações do Exército (CIE). O CIE atuava tanto na coleta de informações quanto na repressão direta, e foi provavelmente a peça mais letal dessa máquina” (SCHWARCZ; STARLING, 2018, pp. 459–460).



**Cybèle Varela (1943)**

*O presente* (1967–2018, detalhe)

Esmalte sintético sobre madeira, 65 x 130 x 6 cm

Coleção Lili e João Avelar

Há outro caso de censura registrado na IX Bienal: da série *Meditação sobre a bandeira nacional* de Quissak Jr. (1935–2001) (9ª BIENAL DE SÃO PAULO; SCHROEDER, 2011, p. 31). Conforme Schroeder, “o trabalho era composto por cinco quadros-caixas, que podiam ser movimentados pelo espectador, criando diversas composições com os elementos da bandeira brasileira” (SCHROEDER, 2011, p. 31). A exclusão, diferente do caso de Varela, não teria ocorrido antes da abertura da mostra, uma vez que Aracy Amaral cita tal trabalho em uma crítica sobre a Bienal de 1967 escrita à época (AMARAL, 2013, p. 393).<sup>29</sup>

<sup>29</sup> O texto foi originalmente publicado em dezembro de 1967, cerca de dois meses após a abertura da IX Bienal (AMARAL, 2013, p. 535). Sobre a série, Amaral escreve: “Quissak Júnior intriga, com sua *Meditação sobre a Bandeira Nacional*, mas o material desaponta em certo sentido, ou falha na execução, posto que é raro o visitante se dispor a todo o esforço físico e de tempo suficientes para a apreciação do desdobramento de sua ideia, talvez um problema de ritmo (?)” (AMARAL, 2013, p. 393). Vale citar outra passagem do mesmo escrito: “Porém, difíceis de entrever são, também, os designios de um júri de premiação, quando se trata de prêmios de aquisição do Itamaraty, quando afirma declaradamente não poder conceder prêmios a trabalhos de pesquisa, eróticos ou de fundo político. Evidentemente, se o objetivo é a decoração das

Assim, não fica claro em que circunstâncias se deu essa censura, mas cabe especular que o motivo foi o uso da bandeira. A Lei de Segurança Nacional (Decreto-Lei nº. 314)<sup>30</sup>, promulgada em 13 de março de 1967, em seu artigo 37, criminalizava as condutas de “destruir ou ultrajar a bandeira, emblemas ou símbolos nacionais, quando expostos em lugar público” (BRASIL, 1967). Foi, provavelmente, esse espírito que “enquadrou” a série de Quissak Jr., muito embora não se perceba, nela, crítica ou ultraje aparente.

Não nego que o simples emprego do símbolo, dado o contexto ditatorial, carrega certa provocação, mas, pela descrição, subtende-se que o artista propunha uma investigação sobre o caráter geométrico da bandeira. Algo na linha do artista estadunidense Jasper Johns (1930), quem, aliás, não só expôs, sem qualquer embaraço, na mesma IX Bienal, a pintura *Three flags* (uma espécie de representação da bandeira dos Estados Unidos), como recebeu o prêmio do júri internacional (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 1967).

Os incidentes relacionados à Bienal de 1967 já sugerem preocupações bem mais políticas do que morais na censura às obras de arte. Essa tendência se consolida em episódios subsequentes, nos quais também se percebe uma escalada na violência. Em vez de polidos ofícios enviados em segredo e sem alarde, os militares passaram a fazer estrondosas intervenções, confiscando e até destruindo trabalhos. Esse aumento de “confiança” verificou-se ainda em 1967, no IV Salão de Arte Moderna do Distrito Federal, realizado no Teatro Nacional de Brasília. Segundo autores, ali ocorreu o primeiro caso de censura explícita às artes durante a ditadura (MEDEIROS, *In* MIYADA, 2019, p. 98).

Em 21 de dezembro, uma semana depois da abertura do salão, agentes do Dops liderados pelo general Juvêncio Peçanha<sup>31</sup> compareceram à mostra, a fim

embaixadas do Brasil no exterior, não haveria nem necessidade de esperar cada Bienal para usar verba tão delicada, nem fazer um júri nomeado pela AICA se encarregar de escolha tão dirigida. Da próxima vez sugerimos que se recorra diretamente ao marquês Terry Della Stufra, pelo menos um profissional competente em decoração, e que resolveria essas escolhas de aquisição a contento” (AMARAL, 2013, p. 394).

<sup>30</sup> A Lei de Segurança Nacional foi “aprimorada” várias vezes ao longo da ditadura, correspondendo a normas diversas que sobrevieram em 1969, 1978 e, finalmente, 1983. Pelo que pude apurar, todas correspondem à Lei de Segurança Nacional, prevendo, justamente, crimes contra a segurança do país.

<sup>31</sup> “Em 22 de dezembro de 1967, em carta aberta ao ministro da Justiça, Luiz Antônio Gama e Silva, o jornalista Fausto Wolff denunciou a conduta do general Juvêncio Peçanha, diretor da Polícia Federal de Segurança, que estaria: ‘praticando façanhas sinistras no exercício de seu infeliz cargo, ou seja, o de cercear a liberdade do pensamento dos intelectuais que se expressam das mais diversas formas de arte, tais como cinema, teatro e – pasme – até mesmo artes plásticas. Caso o senhor não saiba, o general Façanha é o diretor da censura federal (Wolff, 1967: 1)’” (SCHROEDER, 2019, p. 52).



**Claudio Tozzi (1944)**

*Guevara vivo ou morto* (1967)

Tinta em massa acrílica sobre aglomerado, 175 x 300 cm

Coleção particular

de retirar de exibição obras com imagens de Ernesto Che Guevara<sup>32</sup>, “que teriam deixado inconformados alguns setores militares” (SCHROEDER, 2019, p. 51). Tratava-se dos painéis *Um bilhão de dólares* e *Só* de Rubens Gerchman, *Ele* de José Roberto Aguilar (1941), e *Guevara vivo ou morto...* de Claudio Tozzi (1944). Membros do júri de seleção, entre eles Frederico Moraes, tentaram resistir à ação, mas não conseguiram evitar que se arrancassem os painéis das paredes. Durante o imbróglio, a obra de Tozzi foi danificada e depois apreendida, reaparecendo apenas anos mais tarde. Conforme o pesquisador Alexandre Pedro de Medeiros:

<sup>32</sup> Médico argentino, que desempenhou papel importante da Revolução Cubana. Foi capturado e morto na Bolívia em 09 de outubro de 1967, ou seja, cerca de dois meses antes do IV Salão (CALIRMAN, 2012, p. 10).

As imagens de *Luta e Fome* e as palavras “Guevara” e “Morto...” foram pichadas por um grupo de direita. Além disso, na tentativa dos policiais de retirar à força a obra do salão, algumas ripas foram descoladas e as imagens do rosto de Guevara e a expressão “Vivo ou” foram perfuradas. Em meio à confusão, o painel desapareceu, prática comum operada contra obras expostas consideradas subversivas durante a ditadura militar, e só retornou ao ateliê do artista no início dos anos 1970, tendo sido posteriormente reconstruído (MEDEIROS, In: MIYADA, 2019, p. 98).

Vale, por fim, referir um episódio “menor”, ocorrido também no final de 1967, mas que ajuda a traçar o contexto da época – tanto em relação às motivações dos artistas, como no que tange às estratégias de censura. De Brasília, retorna-se a São Paulo: em 25 de dezembro, os artistas Nelson Leirner<sup>33</sup> e Flávio Motta (1923–2016) montaram bancas na esquina entre a Avenida Brasil e a Rua Colômbia (continuação da Rua Augusta) para comercializar bandeiras produzidas por eles. A ação ensaiava uma vontade corrente, então, entre os artistas, de popularizar suas criações, tornando-as acessíveis sem depender do circuito institucionalizado da arte; além de gerar algum ruído em pleno Dia de Natal (TOZZI *apud* MIYADA, 2019, p. 105; PUCU, In: MIYADA, 2019, p. 467).

As bandeiras traziam elementos estilizados da cultura popular – imagens de santas, emblemas de times de futebol, referências à literatura de cordel –; e dada a proximidade com a IX Bienal, é possível que a escolha do símbolo repercuta, de algum modo, a censura sofrida por Quissak Jr. Em pouco tempo, as peças de Leirner e Motta foram apreendidas por fiscais da Prefeitura de São Paulo, que ainda os multaram, sob alegação de que não detinham licença para realizar comércio em via pública (CALIRMAN, 2012, p. 23).<sup>34</sup>

<sup>33</sup> Leirner, aliás, teve uma participação marcante no IV Salão de Arte Moderna do Distrito Federal, de que se falava há pouco. O artista submeteu ao evento, como obra de arte, um porco empalhado “protegido” por um engradado de madeira. A proposta foi aceita e saiu ileso da intervenção do general Peçanha e de seus subordinados em 21 de dezembro. Acontece que Leirner divulgou, na imprensa, carta questionando os critérios de aceitação da obra, no que foi respondido por Mario Pedrosa e Frederico Moraes, ambos membros do respectivo júri (CALIRMAN, 2012, pp. 23–24). O episódio não tem relação direta com censura, por isto o coloco em rodapé, mas é emblemático das discussões do período sobre os limites da definição de arte, bem demonstrando os atritos gerados pelos artistas “de vanguarda”.

<sup>34</sup> Conforme Izabela Pucu, a iniciativa de Leirner e Motta inspirou outra, dessa vez no Rio de Janeiro, chamada de “Festa das Bandeiras”. A pesquisadora descreve o último evento nestes termos: “Era domingo de sol quando a praça General Osório, no bairro Ipanema, amanheceu ornamentada por bandeiras e estandartes [...]. Naquele dia, às vésperas do carnaval, centenas de pessoas ocuparam a praça e dançaram [...]. Passistas e integrantes da bateria da escola de samba Estação Primeira de Mangueira também estavam presentes [sem embaraço, ao contrário do MAM-RJ], e, entre eles, Hélio Oiticica, autor do ícone mais célebre daquele acontecimento: a bandeira seja marginal / seja herói” (PUCU, In: MIYADA, 2019, p. 462).

### 1.1.4 Depois do AI-5 e os tumultos de 1969

A violência da censura ao IV Salão do Distrito Federal foi uma espécie de *prelúdio* para episódios posteriores (MEDEIROS, In: MIYADA, 2019, p. 98), já durante a vigência do AI-5, promulgado em 13 de dezembro de 1968. Uma semana depois, em 20 de dezembro, ocorreu a inauguração da II Bienal Nacional de Artes Plásticas, conhecida como Bienal da Bahia, no Convento do Carmo, em Salvador. A mostra contava com mais de mil obras e houve um inspirado discurso do então governador Luiz Viana Filho durante a abertura (SILVA, 2010, p. 47).<sup>35</sup> A euforia, contudo, durou pouco. Já no dia 20, houve ruídos sobre a existência de *muita subversão* na mostra. Em 21 de dezembro, “um jantar com o governador em homenagem aos artistas plásticos foi cancelado; uma ordem superior exigiu a retirada de ‘trabalhos subversivos’; e dias depois o Governo do Estado da Bahia decretou o fechamento da exposição” (SCHROEDER, 2019, p. 54).

A Bienal da Bahia talvez seja o maior exemplo da omissão e do desencontro de dados que ressaltei antes de iniciar esse rol de incidentes. Chega a ser difícil entender o que, de fato, ocorreu à época. Uma das versões mais completas aparece no dossiê *Non à la Biennale de São Paulo* (elaborado meses depois em circunstâncias que serão esclarecidas a seguir):

#### Fechamento da Bienal Nacional da Bahia

Devido à censura, nenhuma notícia sobre o fechamento da Bienal da Bahia apareceu na imprensa brasileira. Testemunhas nos dizem, contudo, que o evento nacional foi fechado no dia de sua inauguração por ordens superiores recebidas na presença de autoridades locais. Três obras de arte foram queimadas e 16 confiscadas. Os organizadores e alguns artistas que participavam do evento foram presos e sujeitos a inquérito militar. A bienal foi reaberta tempos depois, após a exclusão das obras consideradas subversivas ou imorais. Durante dez dias, o povo baiano se recusou espontaneamente a visitar a bienal (apud CALIRMAN, 2012, p. 152).

Pedro Arcanjo da Silva identifica duas prisões: a de Luis Henrique Dias Tavares, então diretor do Departamento de Ensino Superior e de Cultura (DESC) do estado da Bahia<sup>36</sup>, e a de Juarez Paraíso, artista e primeiro secretário da Bienal. Conforme o pesquisador, tanto “Paraíso quanto Tavares ficaram presos aproximadamente 30 dias, sendo ambos interrogados várias vezes ao dia, em um sistema claro de intimidação característico do regime militar (informação verbal)”

35 A dissertação de Pedro Arcanjo da Silva sobre as Bienais do Recôncavo, apresentada em 2010 no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Bahia (UFBA), oferece, em seu primeiro capítulo, uma boa narrativa sobre a II Bienal da Bahia.

36 Está subentendido no texto, mas vale indicar que a II Bienal foi promovida pelo governo estadual da Bahia, “justificando-se”, assim, a prisão do diretor da DESC.

(SILVA, 2010, pp. 48–49). Fernando Oliva<sup>37</sup> também aponta a prisão de Riolan Coutinho, outro artista envolvido na organização da mostra, mas sem dar maiores detalhes (apud MIYADA, 2019, p. 141).

Quanto às obras censuradas, Oliva apresenta a seguinte lista: “Antonio Dias (*Fita de cine, I-IV*, pintura), Antonio Manuel (*Repressão outra vez – Eis o saldo*, instalação), Gastão Manoel Henrique (*Curva e prista*, esculturas), Farnese de Andrade (*Série erótica*, bico de pena), Tereza Simões (*Retrato*, tinta plástica sobre tela), e Lênio Braga (*A liberdade e Os fósseis*, vinil e acrílico sobre madeira)” (apud MIYADA, 2019, p. 142).<sup>38</sup> Estão enumeradas sete obras, ou seja, bem abaixo de dezenove (entre trabalhos queimados e confiscados), número que consta do dossiê. Repete-se, nas fontes, a referência ao painel *Repressão outra vez – eis o saldo* de Antonio Manuel (1947). O artista nunca recuperou a obra e teria descoberto que ela foi queimada pelo Exército.<sup>39</sup> Em entrevista a Miyada, Manuel contou o seguinte sobre a censura no período ditatorial:

Em Brasília [no IV Salão de Arte Moderna do Distrito Federal, 1967] ocorreu censura a um trabalho meu sobre Che Guevara.<sup>40</sup> O trabalho foi julgado, censurado e devolvido. Mas o que é mais marcante para mim na verdade é a 2ª Bienal da Bahia [1969 sic], onde eu tinha um painel muito grande com notícias de jornais, movimentos estudantis e outros movimentos políticos de rua. Era um painel de 4 metros, coberto por um pano preto, o qual se puxava por uma corda, subia, e apareciam as imagens relativas à repressão e à situação de exceção que vivíamos naquele momento. A Bienal da Bahia foi bastante marcante porque foi invadida pelos militares, os trabalhos foram retirados e até hoje estão desaparecidos. O meu trabalho, que era esse díptico muito grande, foi simplesmente retirado, mas a exposição foi encerrada e prenderam muita gente. Voltei para o Rio de Janeiro numa situação de perigo, pensando que poderia ser preso a qualquer momento. Resolvi voltar de ônibus pois

37 Pesquisador que trabalhou na reencenação da II Bienal durante a III edição do evento, que se deu apenas em 2014. As informações creditadas a Oliva nos próximos parágrafos foram fornecidas em entrevista a Paulo Miyada nas pesquisas para a mostra AI-5 50 anos.

38 Silva apresenta lista semelhante, mas menor, que reproduz outra, publicada em artigo de Juarez Paraíso no Jornal da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA) em setembro de 2009, que não pude acessar, vez que não está disponível online: “os artista excluídos foram Lênio Braga (três trabalhos), Antônio Manuel (um trabalho), Manuel Henrique (três trabalhos) e um desenho de Farnese Andrade, representante do Brasil na Bienal de Veneza” (SILVA, 2010, p. 47).

39 “Entre as obras censuradas na II Bienal Nacional da Bahia estava um painel vermelho monumental de Antonio Manuel, reproduzindo em silkscreen imagens e manchetes de jornais sobre os confrontos entre a polícia e os estudantes [que teriam “motivado” o AI-5]. A obra desapareceu após o confisco. Mais tarde, o artista soube por meio do crítico de arte francês Pierre Restany que ela havia sido queimada pelo Exército” (CALIRMAN, 2012, p. 25).

40 Não mencionei a obra de Manuel quando tratei do IV Salão do Distrito Federal pois ela não consta em nenhuma das listas de obras censuradas deste evento a que tive acesso; inclusive aquela presente no catálogo do AI-5 50 anos, onde também está, várias páginas depois a entrevista do artista. Mais uma vez, nota-se a dificuldade de precisar as informações sobre os casos de censura às artes visuais, sobretudo os mais violentos.

achei que seria mais seguro e, ao mesmo tempo, segurava uma caixa de fósforo na mão com todos os meus dados, com telefone, endereço e carta explicando a situação da Bienal da Bahia. Viajei com essa caixa o tempo todo na mão, assim, se algo me ocorresse no percurso, tentaria largá-la no chão de forma discreta para alguém pegar e ter as informações do que estava acontecendo. Porque naquele período simplesmente colocavam um capuz preto e desapareciam com a pessoa (apud MIYADA, 2019, p. 269).

O relato do artista permite vislumbrar a gravidade do que ocorreu na II Bienal. O temor de Manuel, cabe presumir, espalhou-se entre os envolvidos no incidente, sendo, possivelmente, a principal causa da escassez de dados sobre ele – vide a primeira frase do dossiê antes reproduzido. As relações conhecidas de obras censuradas, no mais, pouco esclarecem a respeito do suposto *conteúdo subversivo* da mostra; ainda mais diante da truculência da repressão nela aplicada. Lembre-se que estavam em exposição mais de *mil* trabalhos e, até onde se sabe, nem vinte teriam “causado” problemas.

Existem, a propósito, outras versões sobre o que teria desencadeado a censura em Salvador. Conforme uma delas, a causadora do imbróglio foi a fala de Viana Filho na noite de abertura, eis que ele teria exaltado a arte jovem e *revolucionária*.<sup>41</sup> Soa estranho cogitar que foi o governador a motivar o fechamento da mostra, sendo ele próprio quem o decretou. Mas é possível que Viana Filho tenha sucumbido a pressões “externas”, já que, segundo Silva, militares baianos, ávidos por tomarem-lhe o cargo, tentaram diversas vezes desestabilizar seu governo (SILVA, 2010, p. 48).<sup>42</sup> Fernando Oliva aduz hipótese diferente, mas similar. O pesquisador relata a existência de *boatos* no sentido de que: “independente das obras que estivessem na 2ª Bienal, ela teria sido reprimida, pois o regime precisava dar algum exemplo de força e controle [...]. E a Bienal, por sua grande visibilidade, se prestava perfeitamente a isso” (apud MIYADA, 2019, p. 142).<sup>43</sup>

---

41 “Segundo Frederico Morais, o discurso do governador Luiz Viana Filho foi apontado como motivador da censura, pois em sua fala improvisada destacou a arte jovem e de vanguarda: ‘atravessamos uma época inquieta e por isso a arte deve ser revolucionária, pois ela é inseparável do homem e deixa na terra sua marca, sua história, sofrimentos e aspirações’ (Morais, 24 dez. 1968: 3)” (SCHROEDER, 2019, p. 54). Vale indicar que, segundo Oliva, “não foram encontradas gravações ou quaisquer registros impressos desse discurso, que sobrevive como uma das lendas contadas pelos presentes naquela noite” (apud MIYADA, 2019, p. 141).

42 Silva entrevistou Luis Tavares (diretor do DESC preso à ocasião), que contou o seguinte: “Acredita que o General Abdon Sena havia lhe prendido principalmente para intimidar o governo, porque ‘a pretensão de Sena era ser Governador da Bahia, mas o mesmo não conseguiu apoio dentro do Exército para destituir o Dr. Luis Viana. O General Abdon Sena, Chefe da 6ª Região Militar, realmente desenvolveu uma campanha sistemática contra o então Governador da Bahia, como se pode observar em vários episódios daquele período” (SILVA, 2010, p. 48).

43 “Também há muitos boatos, que nos interessavam tanto quanto os documentos ‘oficiais’. Um desses boatos conta que, já na época da abertura política, início dos anos 1980, um militar remanescente da época da Bienal da Bahia foi convidado para uma palestra na UFBA, e lá teria contado que [trecho transcrito antes da nota]” (apud MIYADA, 2019, p. 142).

Nos dois casos, cuida-se de motivações *conjunturais*, políticas, a níveis local e nacional, sem ligação direta com as obras exibidas no evento. Ou seja, é possível que as acusações de *subversão* não tenham passado de uma cortina de fumaça, a arte servindo de “desculpa” para excessos punitivos com objetivos diversos. Ainda assim, o incidente, segundo Oliva, causou graves prejuízos à cena artística baiana:

A primeira edição da Bienal da Bahia, em 1966, conduzida por dois jovens artistas baianos, Juarez Paraíso e Riolan Coutinho, reuniu cerca de 800 obras de 280 artistas de praticamente todas as regiões do país [...]. Sua segunda edição, em 1968, foi ainda maior, com cerca de mil obras, e mais ambiciosa e estratégica, buscando se firmar como uma alternativa real à onipresença do então eixo São Paulo-Rio. No entanto ela surgiu já sob a sombra do endurecimento do regime e a promulgação do AI-5 [...]. Até o momento não se tem notícia de caso de censura tão amplo e profundo na história da arte brasileira, tanto em sua extensão, pela quantidade de obras, mas também e especialmente por ter interrompido um ambicioso processo de emancipação cultural, que simbolizava a autonomia artística da Bahia e, talvez, de toda a região Nordeste – se seria bem-sucedido, obviamente, nunca saberemos. A censura representou um abismo profundo, um vazio, trauma do qual parte do meio artístico na Bahia nunca se recuperou. O esquecimento [do próprio incidente] faz parte desse trauma (apud MIYADA, 2019, p. 140).<sup>44</sup>

O próximo caso, e último desta lista, talvez não seja tão violento quando o da Bienal da Bahia. Mas ganhou grande repercussão. No início de 1969, o Ministério das Relações Exteriores, conhecido como Itamaraty, comissionou o MAM-RJ para selecionar as obras que representariam o Brasil na VI Bienal de Paris em outubro daquele ano. O evento é, às vezes, chamado de Bienal *de Jovens* de Paris, ou similares, em razão de um limite máximo de 35 anos de idade para os artistas participantes que existiu durante algumas de suas edições, inclusive a de 1969 (CALIRMAN, 2012, p. 25–26; SCHROEDER, 2011, p. 34).<sup>45</sup>

---

44 Com efeito, depois dos incidentes descritos, tanto a Bienal Nacional de Artes Plásticas ou Bienal da Bahia (na segunda edição, em 1968) quanto o Salão de Arte Moderna do Distrito Federal (na quarta edição, em 1967) foram descontinuados. Não houve, até onde sei, retomada deste último, ao menos com um sentido claro de continuidade dos salões dos anos 1960. Buscou-se, de outro lado, “continuar” o evento baiano, quase cinquenta anos depois, em 2014, quando foi realizada a III Bienal da Bahia. Essa mostra, no entanto, não foi seguida de outras, tratando-se, em princípio, de uma “reedição” com ocorrência única.

45 O evento, que está hoje na edição XXI, foi criado em 1959 e contou com a citada restrição de idade até 1985 (BIENNALE DE PARIS).

Feita a seleção, o MAM-RJ organizou uma mostra Pré-Bienal com os cerca de 200 trabalhos apresentados ao júri da instituição, doze dos quais iriam à capital francesa. A inauguração do evento estava marcada para o final da tarde de 30 de maio de 1969, mas, durante o dia, quem frequentasse o museu poderia ver a exposição já montada. Entre os visitantes *antecipados*, esteve o general César Montagna de Souza, que lá compareceu por volta das 11h.

No início da tarde, o arquiteto Maurício Roberto, diretor da instituição à época, recebeu uma ligação do embaixador Donatello Grieco, chefe do Departamento Cultural e de Informações do Itamaraty, ordenando a suspensão da Pré-Bienal. Logo depois, um oficial diplomata foi ao museu verificar o cumprimento da ordem, seguido de militares que fecharam as portas da exposição. Funcionários, então, deslocaram todas as obras para o depósito do museu. Niomar Muniz Sodré Bittencourt, diretora-executiva do MAM-RJ, garantiu que elas fossem devolvidas em segurança aos respectivos autores (CALIRMAN, 2012, p. 26–27; SCHROEDER, 2011, p. 35).

Posteriormente, as obras selecionadas foram impedidas de ir à Paris para participar da VI Bienal. O caso também aparece no citado dossiê *Non à la Biennale*:

**Banimento dos representantes brasileiros na VI Bienal de Jovens de Paris, 1969**

O grupo de pintores, escultores, gravadores, fotógrafos e músicos<sup>46</sup> escolhidos para representar o Brasil na VI Bienal de Jovens de Paris não participará do evento, por ordem do departamento cultural do Ministério das Relações Exteriores do Brasil. A exposição com os trabalhos que seriam enviados a Paris, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, foi suspensa e as obras foram proibidas de deixar o país.

O motivo: uma fotografia de Evandro Teixeira relacionada ao movimento estudantil e uma serigrafia de Antonio Manuel sobre o mesmo tema. Estas obras foram consideradas subversivas e prejudiciais ao regime (*apud* CALIRMAN, 2012, p. 153).

Calirman e Schroeder reiteram, como obras-pivô do imbróglio, aquelas indicadas no dossiê. Mas há pequenas divergências. Por exemplo, segundo as autoras, a fotografia censurada de Evandro Teixeira (1935) mostrava um oficial da Força Aérea do Brasil (FAB) estatelado após cair de sua motocicleta durante escolta oficial; ou seja, sem relação aparente com o *movimento estudantil* (CALIRMAN,

46 Vale notar que, conforme Aracy Amaral em texto sobre a X Bienal de São Paulo, os músicos, diferente dos demais artistas, lograram ir a Paris: “Dentro da crise, apesar de desligada dos fatos da Bienal, poderíamos mencionar a presença de compositores brasileiros na seção de música da Biennale des Jeunes de Paris, a despeito dos graves acontecimentos ocorridos com seus colegas do campo das artes plásticas, no Rio” (AMARAL, 2013, p. 403).

2012, p. 25; SCHROEDER, 2019, p. 55). Quanto à serigrafia de Manuel, vale notar que, de novo conforme as pesquisadoras, trata-se de obra chamada: *Repressão outra vez – eis o saldo*. A identificação é curiosa, pois se indicou, há pouco, que tal trabalho teria sido incinerado após a II Bienal da Bahia. Cogito duas hipóteses: a primeira, que se trata de uma imprecisão quanto ao título do painel desaparecido em Salvador; a segunda, que Manuel produziu e apresentou nos dois eventos, ocorridos em datas próximas, obras similares<sup>47</sup>, ambas capazes de despertar a ira dos militares (CALIRMAN, 2012, pp. 25–26; SCHROEDER, 2011, pp. 35–36).



**Evandro Teixeira (1935)**

*Queda do motociclista da Força Aérea do Brasil (1965)*

Reprodução fotográfica, 62 x 90 cm

47 Schroeder, a propósito, oferece uma descrição do trabalho censurado na Pré-Bienal (1969) muito próxima daquela que consta da fala do artista antes transcrita. Cito a primeira: “uma série de trabalhos de conteúdo político, em que [Manuel] se apropriava de notícias e imagens de jornais sobre o confronto entre estudantes e forças armadas que resultou na morte do estudante Edson Luiz, em 1968. As serigrafias em preto sobre fundo vermelho, encobertas por tecidos negros, só podiam ser reveladas com a ação do observador. Uma corda presa ao trabalho, quando puxada, suspenderia o tecido” (SCHROEDER, 2011, pp. 35–36).

Entre os artistas selecionados pelo MAM-RJ, mas que não puderam exibir seus trabalhos em Paris, estavam, além de Manuel e Teixeira, o pintor Humberto Espíndola (1943) e o fotógrafo Carlos Vergara (1941) (SCHROEDER, 2011, p. 35). Interessa aqui comentar outro nome da lista de premiados, que não costuma se destacar nas análises sobre a censura à Pré-Bienal: o de Cildo Meireles, então com 21 anos de idade.<sup>48</sup> Conforme relatou na entrevista que realizei para este trabalho, o artista representaria o Brasil na categoria de escultura<sup>49</sup>:

[...] **Cildo** – [...] Os *Volumes virtuais* ainda mostrei, pela primeira vez, em 1969, em uma exposição que foi fechada pelo Dops, pela polícia política, aqui no MAM/RJ, que gerou o boicote à Bienal...

[...] **Juliana** – **Cildo, você poderia contar um pouco mais [...] sobre a questão da Jovem Bienal de Paris?**

**Cildo** – [...] era um *Volume virtual* que estava na exposição que foi fechada. Naquele ano [1969], resolveram [escolher os participantes] por indicação de artistas, críticos, na época não existia a palavra “curadores”... Pessoal do meio de arte... Eles votavam em artistas por categoria: escultura, pintura, desenho, cada seção, cada disciplina. No final, eles computavam os votos, e eu acho que os três ou os cinco mais votados em cada uma dessas categorias eram convidados a participar dessa Pré-Bienal de Paris. Foi o meu caso, eu entrei com escultura... (MEIRELES, 2021).

Os *Volumes virtuais* correspondem a investigações sobre o espaço (mais construído do que natural) que o artista conduzia em 1969, logo antes de iniciar a série *Arte física*, da qual *Fronteira vertical* faz parte. Diego Matos e Guilherme Wisnik apresentam aqueles nos seguintes termos: série “de ≈ 120 desenhos (28,8 x 39,3 cm) e peças correspondentes construídas por meio de fios de algodão presos em paredes, tetos e pisos, compondo perímetros, definindo volumes ou planos. Em alguns casos, as sombras são pintadas com leves diferenças de tons” (MATOS; WISNIK, 2017, p. 30).

Em entrevista para episódio dedicado a ele na série *Inhotim*, Meireles sugere que a censura à Pré-Bienal influenciou uma guinada *política* na sua produção, que até então (meados de 1969) voltava-se para questões geométricas:

48 A propósito, o nome de Meireles não aparece nos escritos de Calirman ou de Schroeder quando comentam a censura à Pré-Bienal. No catálogo de AI-5 50 anos, a participação de Meireles é mencionada em entrevista do próprio artista, mas não consta da página dedicada à mostra em questão. Na medida em que este trabalho estuda uma obra do artista criada no mesmo ano (1969), seu envolvimento direto nesse incidente se torna bastante significativo.

49 Conforme Mario Pedrosa: “Em duzentas obras expostas foram selecionadas doze nas categorias de pintura, gravura, fotografia e escultura, três por artista” (PEDROSA, 1995, p. 212).

Em 1967, segundo semestre, eu tinha voltado da Bahia, fiquei aqui [no Rio de Janeiro] tentando fazer gravura. Conheci Paraty através desse amigo das minhas primas, era um argentino, [...] e daí eu passei na Casa Mattos, comprei material de desenho, pintura, fui lá para Paraty e fiquei um mês. Eu estava interessado, então, nessas coisas mais [...], muita geometria, muita “objetividade”. Isso foi até o começo de 1969, eu fui para Paraty para fazer esses *Espaços virtuais*, os projetos desses *Volumes [virtuais]*. Daí fui convidado para uma exposição aqui [no Rio de Janeiro], que eram cinco artistas por categoria: cinco escultores, cinco pintores... E eu tinha sido indicado em escultura. [...] Era a exposição que ia escolher a representação brasileira à Bienal de Paris de 1969 [...]. Só que essa exposição, três horas antes dela inaugurar, seria às seis da tarde, [...] o MAM/RJ foi cercado pela polícia política, o Dops, e o coronel Montagna foi conversar com o diretor, que era o Maurício Roberto [...], arquiteto, e deu a ele três horas para desmontar a exposição toda. Isso virou um grande escândalo internacional, o boicote da Bienal de São Paulo durante dez anos foi por causa desse episódio... E a partir desse momento eu me senti impelido a produzir alguma coisa, no meu trabalho, que se referisse à situação política objetiva (CILDO MEIRELES, 2018).<sup>50</sup>

De fato, o incidente no MAM-RJ em maio de 1969 representou uma espécie de *estopim*. Se, normalmente, a censura acontecia às *escondidas*, nesse caso, houve grande cobertura da imprensa.<sup>51</sup> O diretor do museu publicou um texto defendendo a seleção realizada pela instituição (CALIRMAN, 2012, p. 26). A resposta veio em nota assinada pelo então Ministro das Relações Exteriores, José de Magalhães Pinto, na qual ele alegou ter havido “um abuso de confiança, pois, ao receber a incumbência de escolher as obras de arte, o MAM foi instruído para afastar aspectos ideológicos e políticos das obras concorrentes” (apud PEDROSA, 1995, p. 211).

50 Trata-se de uma transcrição livre, feita por mim, a partir da fala do artista no documentário referido, que começa por volta de 6:50’. Meireles faz declaração semelhante em entrevista transcrita no catálogo da mostra AI-5 50 anos: “A relação com a política aconteceu de fato a partir de uma exposição em 1969, a Pré-Bienal de Paris, que não chegou a ser inaugurada pois 3 horas antes cercaram o MAM-RJ, a exposição foi toda desmontada e os participantes indiciados. Mas nessa exposição eu mostraria os espaços virtuais, cantos, e os volumes virtuais. Ou seja, enquanto artista, minha preocupação era absolutamente formal. Então eu decidi que gostaria de falar dessa experiência [da repressão] nos trabalhos e fiz alguns projetos, mas não muitos. Quando você começa a repertoriar a minha produção, a maior parte dela não lida com política, ao menos eu acredito. Naquele momento, no entanto, achei que deveria tocar no tema” (apud MIYADA, 2019, p. 259).

51 Vale notar que Niomar Sodré, já citada diretora-executiva do MAM-RJ, era também proprietária do jornal *Correio da Manhã*, que se opunha ao regime militar, sofrendo perseguições (CALIRMAN, 2012, p. 27). Ela chegou a ser presa junto com outros diretores do periódico após o AI-5 (SCHROEDER, 2019, p. 55).



**Cildo Meireles (1948)**

*Volumes virtuais (1968–1969/2013)*



A tréplica ganhou fôlego: os membros da seção paulista<sup>52</sup> da ABCA, aprovaram, no início de julho de 1969, uma resolução na qual se recusavam a participar de júris promovidos pelo governo enquanto não cessassem as repressões arbitrárias a exposições de arte. Mario Pedrosa repercutiu a decisão no artigo *Os deveres do crítico de arte na sociedade*, publicado sob pseudônimo no jornal carioca *Correio da Manhã* em 10 de julho de 1969. No texto, o crítico – um dos principais em atuação no Brasil à época – argumenta que não há como *isolar* aspectos ideológicos em obras de arte, pugnando por critérios claros de controle às *artes plásticas*, que ocorria a despeito da ausência de previsão legal para tanto.

Pedrosa também qualifica as declarações do Ministro do Itamaraty como um *golpe* contra o livre exercício da crítica (e, caberia dizer, da criação) artística no país:

O processo de reconhecimento do crítico de arte, como um técnico qualificado, por instituições artísticas das mais prestigiosas do país (bienais, museus) e de modo indireto e ainda esporádico, por órgãos governamentais, vem de sofrer um golpe capaz de parar este processo por muito tempo. Esse golpe, naturalmente, são as declarações até agora não desmentidas e atribuídas ao ministro das Relações Exteriores. A associação tomou assim conhecimento público da existência de uma censura oficial, embora ainda não patenteada, para exercer num setor até agora dela isento, o setor das artes plásticas. Tinham os críticos certamente notícias de atos esporádicos dessa ordem. Esses atos porém jamais tiveram chancela oficial aberta, como se deu em vários salões estaduais [como o do Distrito Federal] e inclusive na Bienal da Bahia. Tudo isso poderia ser considerado como não emanando das autoridades competentes, mas apenas produtos ocasionais de mau-humor desta ou daquela autoridade local. Agora, com as declarações ministeriais, foi elucidada a origem da ordem de suspensão da mostra programada pelo Museu de Arte Moderna do Rio e relativa à Bienal de Jovens de Paris (PEDROSA, 1995, p. 212).

Acirrava-se o contexto do (já deflagrado) boicote à X Bienal de São Paulo. Diante do autoritarismo do regime militar brasileiro, em geral, e dos recentes casos de censura às artes visuais, em específico, articulou-se uma campanha internacional para boicotar a Bienal de 1969 – terceira realizada durante a ditadura, primeira após o AI-5. O movimento ganhou repercussão nos Estados Unidos,

---

52 A especificação é importante, conforme esclarece Aracy Amaral: “A Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA), no Rio, presidida por Mário Pedrosa, votou um manifesto de repúdio a qualquer limitação relativa à ‘criação da obra de arte e o livre exercício da crítica de arte’, referindo-se especificamente aos incidentes. Ao mesmo tempo, aconselhou seus associados (a ABCA é um ramo da AICA) a se recusarem a tomar parte no julgamento de concursos promovidos pelo governo, devido às atitudes coercitivas deste último. Em São Paulo, a seção da ABCA provou esta resolução, estando presentes apenas quatro críticos do Rio, que se recusaram a assiná-la” (AMARAL, 2013, p. 401).

Bélgica, México, Holanda, Suécia e Argentina, entre outros países, e centenas de artistas estrangeiros e brasileiros (vários deles em “exílio artístico”<sup>53</sup>) recusaram-se a participar ou cancelaram participações já acordadas no evento (10ª BIENAL DE SÃO PAULO; CALIRMAN, 2012, pp. 28–39; SCHROEDER, *In MIYADA*, 2019, p. 145).<sup>54</sup>

Um dos atos mais conhecidos do boicote ocorreu na França. Em 16 de junho, mais de trezentos artistas e intelectuais, reunidos no Musée d’Art Moderne de Paris, assinaram o manifesto *Non à la Biennale de São Paulo* (AMARAL, 2013, p. 401). O documento foi lido publicamente e apresentava um dossiê parcial, formulado a partir de testemunhos. Nele constavam, além dos incidentes na Bienal da Bahia e na Pré-Bienal do MAM-RJ (cujos excertos foram transcritos): o fechamento do Salão de Arte Moderna de Belo Horizonte (sobre o qual não encontrei mais informações); um memorando divulgado pela Secretaria da Bienal de São Paulo, em 1969, “pedindo aos comissários que não enviassem obras de arte imorais ou subversivas”; e uma lista de artistas e intelectuais que foram presos ou tiveram direitos cassados, entre eles, Fernando Henrique Cardoso, Antônio Callado, Caetano Veloso, Gilberto Gil e Geraldo Vandré (*apud* CALIRMAN, 2012, pp. 151–154).

Não houve, de qualquer modo, consenso quanto a boicotar ou não a Bienal de 1969, que ocorreu, apesar de tudo, entre 27 de setembro e 14 de dezembro de 1969. Carmela Gross, então com 23 anos de idade, optou por participar. Ela, aliás, expôs em vários dos eventos elencados até aqui, como a IX Bienal de São Paulo (1967), o IV Salão de Arte Moderna do Distrito Federal (1967) e a II Bienal da Bahia (1968), onde recebeu menção honrosa (CARMELA GROSS). Na X Bienal, a artista

---

53 Utilizo a nomenclatura proposta por Dária Jaremtchuk, que a esclarece nestes termos: “Tornou-se frequente na historiografia compreender o fluxo de artistas brasileiros para o estrangeiro nas décadas de 1960 e 1970 como provocado pela ditadura militar. Motivaram esse exílio a violência, a censura e os múltiplos mecanismos regulatórios de exclusão e restrição de participação na esfera pública, colocados em prática pelo regime ditatorial. No entanto, observando o campo das artes visuais é possível identificar ainda outros fatores que impulsionaram o êxodo naquele período, como a imaturidade do sistema de arte, a inexistência de um mercado para os jovens talentos, a falta de absorção de seus trabalhos pelas instituições e as ‘políticas de atração’ dos Estados Unidos. Nesse sentido, para a análise desse deslocamento, o uso da expressão ‘exílio artístico’ mostra-se mais apropriado, por envolver tanto a complexidade subjacente aos matizes histórico-políticos do exílio quanto a singularidade do meio das artes” (JAREMTCHUK, 2015, p. 284). Sobre a (não) participação na X Bienal, Aracy Amaral observa que: “Foi mais fácil para os artistas brasileiros que viviam no exterior recusar sua presença na Bienal, como foi o caso do escultor Sergio Camargo e dos artistas Lygia Clark, Hélio Oiticica, Rubens Gerchman, Antonio Dias, Arthur Luiz Piza, Rossini Perez, Franz Krajcberg” (AMARAL, 2013, p. 402).

54 Detalhar os eventos que ocorreram durante o boicote desbordaria dos limites desta dissertação. Calirman oferece um resumo rápido na páginas indicadas. Para uma análise mais profunda, recomenda-se consultar a dissertação de Caroline Schroeder sobre o assunto (2011).

apresentou *A CARGA*, *BARRIL* e *PRESUNTO*, um conjunto de trabalhos imbuído de uma crítica sutil ao regime militar. A artista confirmou, na entrevista realizada para esta dissertação, que *Um X* foi formulado no mesmo contexto, conforme a mesma lógica dessa série.<sup>55</sup> As obras mostradas na X Bienal encontram-se descritas nestes termos, em livro recente sobre Gross, organizado por Douglas de Freitas:

A *CARGA*, *BARRIL* e *PRESUNTO*, 1968, foram apresentados pela primeira vez na X Bienal Internacional de São Paulo. Este conjunto de trabalhos tratava do momento político e social do Brasil, na época sob a ditadura militar.

Todos eles eram constituídos de materiais brutos – lona, palha, barril, plástico, colchões –, resíduos encontrados facilmente em galpões ou nas ruas, em barracos das periferias e beiras de estradas. Mesmo que cada um dos trabalhos aparecesse como unidade independente, em conjunto eles denunciavam a militarização e a violência convertidas em rotina nas grandes cidades brasileiras.

*BARRIL*, como parte desse quadro político, refere-se ao uso que os militares faziam desse dispositivo como aparelho de tortura – enchiam-no com água e então afundavam a cabeça do preso, para provocar uma situação de afogamento. Como instrumento de tortura, ele já era, por sua vez, resíduo da indústria norte-americana do petróleo. Metáfora reduzida ao mínimo, quase uma não metáfora, mas que implicava a dominação estrangeira e a dependência brasileira, inclusive, nas práticas clandestinas da ditadura (FREITAS, 2017, p. 12).

Aracy Amaral, nas linhas iniciais de crítica escrita à época (1969/1970)<sup>56</sup> sobre a X Bienal, indica que: “Não há dúvida de que muitos daqueles que se recusaram a participar da mostra ficaram consideravelmente desiludidos quando ela foi oficialmente inaugurada, como se nada tivesse acontecido, e o público permaneceu sem saber o que se passara nos meses precedentes” (AMARAL, 2013, p. 400). No excerto final, a autora complementa:

[...] Quanto às artes visuais, particularmente na Bienal, fosse ou não total o boicote, estivesse ou não o público consciente das claras omissões de artistas muito conhecidos, tratou-se de um momento sério para os artistas – brasileiros, bem como estrangeiros – no sentido de se chegar a uma posição. De certa maneira, foram impelidos a uma decisão, que nem sempre é fácil tomar. Mas no mundo artístico e intelectual brasileiro o resultado do boicote foi positivo (AMARAL, 2013, p. 405).

---

55 “**Juliana** – Existe alguma relação do projeto original de *Um X* com as obras que você expôs na Bienal de São Paulo de 1969?”

**Carmela** – Existe. [...] ele [*Um X*] tem uma relação direta com *A CARGA* e o *PRESUNTO*, mas que eram objetos muito mais simples de serem feitos. *A CARGA*, por exemplo, era uma estrutura bem grande, mas de madeira, coberta com lona, que é um material possível e maleável, fácil de transportar, fácil de fazer o trabalho. Todas essas coisas foram sendo facilitadas pelos meios utilizados, então ficava tudo mais possível. Não tinha o duro do metálico, do grande volume, essas coisas não tinham. Mas estão na mesma chave da Bienal de 1969” (GROSS, 2021).

56 Conforme referi no início deste sub-capítulo, o artigo em questão, que traz a referência ao tumultuado ano de 1969, foi publicado em março de 1970 na *Arts Magazine* de Nova York (AMARAL, 2013, p. 535).



**Carmela Gross (1946)**

*A carga* (1968), Lona e estrutura de madeira, 300 x 400 x 300 cm

*Presunto* (1968), Lona costurada preenchida com palha de madeira, 300 x 180 x 50 cm

*Barril* (1968), Barril de ferro e plástico cristal, 60 x 130 cm

Vista da exposição da X Bienal de São Paulo (1969)

Amaral lançou esse veredicto no calor da hora. Ainda assim, mais de cinquenta anos depois, não há como lhe tirar certa razão. A Bienal de São Paulo permaneceu esvaziada pelo menos até o final do anos 1970, ganhando novo fôlego com a abertura política, que se estendeu até 1985 (SCHROEDER, *In MIYADA*, 2019, p. 145). Se, por um lado, o boicote (prolongado) ao evento pode ter causado prejuízos para o meio artístico brasileiro, sobretudo no que tange à interface internacional; por outro, a tomada de posição diante da dura repressão imposta às artes visuais nos meses que antecederam a X Bienal – e até antes, *vide* rol que aqui se apresentou – era necessária (como afirmou a autora).

Mais do que isto, julgo plausível concluir que os *tumultos* de 1969, cujo ápice é a resistência à Bienal, catalisaram inflexões relevantes no panorama artístico nacional. Uma delas se refere à própria criação (*vide* o relato de Meireles vários parágrafos antes) e será tratada no próximo subcapítulo; também se percebe uma mudança no perfil da repressão: escasseiam os casos de censura às artes visuais durante a ditadura militar depois de 1969.

### 1.1.5 A inflexão na repressão após 1969

Encontrei informações sobre apenas *um* caso de censura aplicada pelos militares posterior a 1969.<sup>57</sup> Em 03 de julho de 1976 (ou seja, sete anos depois), a colagem *Penhor da igualdade* de Lincoln Volpini Spolaor (1952) foi apreendida por ordem do Coronel Superintendente Regional da Polícia Federal em Minas Gerais. A obra participava do IV Salão Global de Inverno, inaugurado em 20 de maio de 1976, no Palácio das Artes, em Belo Horizonte. Maria Angélica Melendi descreve-a assim:

[...] É uma placa de compensado pequena, 40 x 50 centímetros, emoldurada, sobre a qual estão colocados um losango de madeira e a foto de uma menina pobre. Um barbante com quatro nós, cujas extremidades estavam pintadas de verde e amarelo, atravessa a foto. Observando bem (muito bem), descobre-se na foto, sobre o muro atrás da menina, uma inscrição: "VIVA A GUERRILHA DO PARÁ – 73" (MELENDI, 2017, p. 137).

Em outubro de 1977, Volpini, então com 24 anos de idade, bem como os membros do júri que premiou seu trabalho – Mario Cravo Júnior, Carybé, Rubens Gerchman e Frederico Morais – foram denunciados perante a Justiça Militar pelo crime de incitar ou fazer apologia à guerrilha, previsto no artigo 47

<sup>57</sup> Há também um caso famoso de autocensura envolvendo exposição de Antonio Manuel no MAM-RJ, mas que será comentado na seção sobre arte de guerrilha. Por isso a indicação "aplicada pelos militares".

da Lei de Segurança Nacional (Decreto-Lei nº. 898/1969).<sup>58</sup> A denúncia destaca, a propósito, o uso de símbolos *sugestivos* da bandeira brasileira<sup>59</sup>, concentrando-se na frase de suposto apoio à guerrilha paraense<sup>60</sup>, que, segundo Melendi, era praticamente ilegível (MELENDI, 2017, p. 138). Em julho de 1978, sobreveio sentença absolvendo os jurados (figuras ilustres da arte nacional) e condenando Volpini a um ano de prisão pelo delito de "fazer propaganda subversiva".<sup>61</sup> Em setembro de 1979, o Supremo Tribunal Federal extinguiu a pena imposta ao artista por força da Lei de Anistia (Lei nº. 6.683/1979), promulgada no mês anterior.<sup>62</sup>

O processo judicial contra Volpini e os demais é o único (que localizei na pesquisa) envolvendo obras de arte durante o período ditatorial. Não se trata, a propósito, de uma ação *sobre censura*; ao menos diretamente. A colagem do artista foi retirada de exibição e isto não foi alvo de discussão. O que os autos comprovam é que, *além da censura*, o autor do trabalho e os membros do júri que o premiou foram acusados criminalmente, amargando por mais de dois anos a possibilidade de condenação. Existe uma mudança de *abordagem* em relação aos incidentes até 1969, quando obras eram retiradas de exposição, mas sem punição (além desta) aos artistas. O caso de 1976 denota outro tipo de perseguição, de viés mais *pessoal*, voltada antes aos artistas do que às obras. E não é o único. Por isto referi uma inflexão no perfil da repressão às artes após 1969: passou-se a perseguir mais os artistas do que as obras.

<sup>58</sup> A Comissão da Verdade mineira disponibilizou a íntegra do processo criminal movido contra Volpini e os demais online. Boa parte das informações aqui fornecidas, portanto, partem de uma leitura inicial dos autos, que contam com mais de duas mil páginas. A denúncia é, por si só, uma peça impressionante, citando Francisco de Goya e o "saque" alemão ao Museu do Louvre durante a Segunda Guerra Mundial para fundamentar o potencial subversivo de obras de arte. Infelizmente, uma análise aprofundada do feito desbordaria do escopo desta pesquisa – por mais que a minha formação jurídica me tenha tentado a fazê-lo. Pretendo, no futuro, desenvolver estudos mais específicos sobre o processo em questão.

<sup>59</sup> Vale lembrar, outra vez, a obra de Quissak Jr. na IX Bienal de São Paulo, em 1967.

<sup>60</sup> Chegou-se a realizar uma perícia para descobrir se havia sido Volpini a pichar a frase no muro depois fotografado por ele (imagem inserida na colagem). O resultado foi negativo.

<sup>61</sup> Previsto no artigo 45, inciso I, do Decreto-Lei nº. 898/1969: " Art. 45. Fazer propaganda subversiva: I - Utilizando-se de quaisquer meios de comunicação social, tais como jornais, revistas, periódicos, livros, boletins, panfletos, rádio, televisão, cinema, teatro e congêneres, como veículos de propaganda de guerra psicológica adversa ou de guerra revolucionária ou subversiva; [...] Pena: reclusão, de 1 a 3 anos" (BRASIL, 1969). Vale notar que o artigo não cita obras de arte, de modo que, na sentença, a colagem de Volpini entrou na categoria de "congêneres", sendo aproximada, ao longo da argumentação, do cinema.

<sup>62</sup> Refiro a jurisprudência: RC 1408, Relator(a): XAVIER DE ALBUQUERQUE, Primeira Turma, julgado em 18/09/1979, DJ 05-10-1979 PP-07443 EMENT VOL-01147-01 PP-00124 RTJ VOL-00091-02 PP-00418.



53  
Joaquim  
M. L. F. F.  
M. L. F. F.  
M. L. F. F.

Foto 1



Prof. Maria das Graças  
Paiva C  
SC/DPF/SR/100



Prof. Maria das Graças  
Paiva C  
SC/DPF/SR/100

Foto 2

Página do processo criminal movido contra Volpini e os demais, com fotografias da colagem *Penhor da igualdade* (1976)

Em 1971, agentes do DOI-Codi<sup>63</sup> invadiram, em São Paulo, o ateliê do artista Claudio Tozzi – que teve um painel com a imagem de Che Guevara danificado no Salão do Distrito Federal de 1967. Durante a “diligência”, destruiu-se outra obra do artista, dessa vez com a imagem do marechal Castelo Branco (primeiro “presidente” da ditadura).<sup>64</sup> Em entrevista a Miyada, o artista comentou o seguinte sobre o caso e suas repercussões: “[...] Com o endurecimento da repressão, os artistas ficaram mais fechados nos seus ateliês, produzindo um trabalho, no meu caso, mais simbólico, e não tão direto” (apud MIYADA, 2019, p. 105).<sup>65</sup>

Está latente no testemunho uma das explicações plausíveis para a “suspensão” da censura a obras de arte depois de 1969 – em movimento, aliás, contrário ao que ocorreu com as *diversões públicas*, cuja proibição, segundo Ridenti, aumentou nos anos 1970.<sup>66</sup> Diante da repetição de casos (violentos) de censura, cabe presumir que os artistas passaram a se censurar, evitando trabalhos mais *diretos*, com vistosas imagens de guerrilheiros, militares ou movimentos

63 Segundo Schwarcz e Starling, ocorreu em 1970, após o endurecimento do ditadura, a criação “dos Centros de Operação e Defesa Interna (Codi) e Destacamentos de Operação Interna (DOI). Os Codi-DOI estavam sob o comando do ministro do Exército, Orlando Geisel, conduziam a maior parte das operações de repressão nas cidades e atuavam sempre em conjunto: os Codi, como unidades de planejamento e coordenação; os DOI, subordinados aos Codi, como seus braços operacionais” (SCHWARCZ; STARLING, 2018, p. 460).

64 “No quadro-objeto Nós somos os guardiães-mor da sagrada democracia nacional, o marechal Castello Branco [sic] é apontado como culpado pelas Leis de Segurança Nacional e de Imprensa, que passaram a vigorar no ano de 1967. Tal apropriação da imagem do general, somada à de uma medalha de gesso com a frase que dá título ao trabalho, resultou na sua destruição no episódio da invasão do ateliê do artista por agentes do DOI-Codi, por volta de 1971” (MEDEIROS, In: MIYADA, 2019, p. 100).

65 Devo indicar que Tozzi não identifica o ano de 1969 como divisor de águas, mas o de 1971. O critério da minha análise nesse momento são os casos de censura, que cessaram praticamente em 1969, mas é um recorte teórico. Tozzi viveu o contexto de repressão em seus muitos fatores. Reproduzo as frases que se seguem àquela já transcrita: “Acabou totalmente essa liberdade e a tentativa que tínhamos de contestar, de lutar e de fazer com que a arte fosse também um processo de luta, principalmente entre 1969 e 1971 [essa porção vai ao encontro da guinada política em 1969 indicada por Meireles]. Em 1971, junto com a invasão do ateliê, muitos foram presos, vários torturados e covardemente executados. Esse espírito coletivo acabou desaparecendo na década de 1970” (apud MIYADA, 2019, p. 105).

66 “[...] Sandra Reimão constatou que houve mais livros proibidos justamente no governo Geisel [1974–1979], quando também muitas peças, filmes e outros programas foram cortados ou vetados. Esse aumento na atividade censória das diversões públicas justamente no período de início da abertura política pode ser explicado por uma conjunção de fatores, como a preocupação em conter os ânimos para garantir que permanecesse sob controle do regime o processo de ‘transição lenta, gradual e segura à democracia’. Também deve ser levada em conta a lógica interna de um aparelho censor amplo, bem montado e organizado, que precisava justificar sua existência; e ainda a aluvião de obras com críticas sócio-políticas e de liberalização dos costumes no novo contexto de abertura, após o represamento dos anos anteriores, gerando por sua vez respostas do aparelho censório oficial, que proibia muito, mas estava longe de conseguir vetar tudo” (RIDENTI, 2018, p. 88).

estudantis, por exemplo, relacionados à chamada *nova figuração*.<sup>67</sup> Retomo a Bienal de 1969 para ilustrar esse argumento. Tozzi teve (mais) uma obra censurada na ocasião: “[...] A prisão, na qual figura um estudante sendo preso, preocupou as autoridades ao ponto de cancelarem sua participação na 10ª Bienal de São Paulo, em 1969, da qual a obra foi retirada antes da abertura” (MEDEIROS, *In* MIYADA, 2019, p. 100).

A ironia é contundente. Cerca de 80% dos artistas convidados recusou-se a participar do evento, aderindo ao boicote já referido (10ª BIENAL DE SÃO PAULO). Tozzi, ao contrário, aceitou, mas teve trabalhos recusados. Muito se discutiu, à época, se participar da mostra não seria uma forma mais *eficiente* de protesto do que a abstenção; a censura da obra de Tozzi parece sugerir que não.<sup>68</sup> Nessa mesma Bienal, por outro lado, Gross logrou expor obras – *A CARGA*, *BARRIL* e *PRESUNTO* – que, conforme indiquei, criticavam a ditadura militar.

Antes, apelidei de *sutil* a abordagem da artista nesses trabalhos. Talvez não seja o melhor termo. Deve ter sido impactante se deparar com um barril “jorrando” água, uma alusão às torturas, em pleno pavilhão de um dos principais eventos artísticos do país. Todavia, censurar a obra criaria um paradoxo, e é plausível que Gross tenha levado isto em conta durante a sua criação: como ser contra a exibição de um barril utilizado para torturar se se negava a tortura à época (e ainda hoje)? Fazê-lo poderia chamar a atenção para o assunto. No mais, é provável que a ausência de imagens claras de resistência e *subversão* tenha protegido a proposta da artista da censura *preventiva* que vetou as obras de Tozzi.

Não busco, a propósito, *romantizar* a censura, sugerindo, como não raro se vê, que ela teria incentivado soluções mais engenhosas, criativas, entre os artistas. Tampouco considero os trabalhos de Gross *melhores* do que os de Tozzi – a ideia de evolução em arte (presente nas duas hipóteses) é um tanto ultrapassada. O que me interessa é sugerir que o contexto repressivo muito possivelmente influenciou a criação artística durante a ditadura militar, com destaque para o ano de 1969, que concentrou inúmeros acontecimentos, além da elaboração de *Um X* e de *Fronteira vertical*.

67 No artigo *A nova figuração como negação*, Luiz Renato Martins, professor do Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP, apresenta um panorama interessante da nova figuração, situando-a em relação ao neoconcretismo, “vigente” no país até o início dos anos 1960, e ao pop dos Estados Unidos (MARTINS, 2014).

68 O próprio artista comentou o seguinte: “[...] O Mário Schenberg [crítico de arte] sempre acompanhou nossos trabalhos, criando grupos de discussão, inclusive. Na ocasião da 10ª Bienal de São Paulo [1969], boicotada por grande parte dos artistas, ele achou que deveríamos participar com trabalhos bem incisivos. Eu mandei uma série de multidões, estudantes sendo presos, e alguns trabalhos não foram expostos, havendo censura dentro da própria Bienal” (apud MIYADA, 2019, p. 105).



**Claudio Tozzi (1944)**

*A prisão* (1968)

Liquitex sobre eucatex, 200 x 200 cm

Coleção Marta e Paulo Kuczynski

A propósito, a psicanalista Suely Rolnik tece o seguinte comentário sobre a nem sempre aparente ou direta *introjeção* da atmosfera de repressão criada pelas ditaduras nas obras de arte do período:

O que define a singularidade e a heterogeneidade das propostas artísticas dos anos 1960/70 na América Latina sob regimes ditatoriais não é uma espécie de militância a veicular conteúdos ideológicos, como poderia parecer numa primeira aproximação. O que faz os artistas agregarem a camada política da realidade à sua investigação poética é o fato da ditadura incidir em seu corpo, como no de qualquer outro cidadão, sob a forma de uma atmosfera opressiva onipresente em sua experiência cotidiana. Tal atmosfera passa a constituir então uma dimensão nodal da tensa experiência sensível que mobiliza a necessidade de criar. Mais específico ainda é o fato de que estas tensões se agudizam no corpo do artista, já que a ditadura incide em seu próprio fazer, levando-o a viver o autoritarismo na medula de sua atividade criadora. Se este se manifesta mais obviamente na censura aos produtos do processo de criação, bem mais sutil e nefasto é seu impalpável efeito de inibição da própria emergência deste processo – ameaça que paira no ar pelo trauma inexorável da experiência do terror (ROLNIK, 2009, p. 156).

Caberia complementar a frase final do excerto transcrito, na linha do que aqui se apresenta, com, além de inibição, *inflexão* do processo de criação. Cito um último exemplo de perseguição pessoal (em vez de censura) a artistas durante a ditadura, depois de 1969, já encaminhando a seção seguinte. Em 1972, Paulo Bruscky (1949) foi preso em Recife após realizar dois *Enterros aquáticos*. Trata-se de uma ação na qual o artista lançava no fluxo do rio Capibaribe, que atravessa o centro da capital pernambucana, caixões com a palavra “ARTE” no tampo e mensagens críticas ao regime militar (e artístico) no interior.

A polícia e os bombeiros eram acionados, em algum ponto da travessia, para recolher os caixões, cujo flagrante causava comoção nos transeuntes. A autoria das intervenções foi deduzida pelos militares, redundando na prisão do artista *em função das obras*.<sup>69</sup> Depois disso, “Bruscky passou por um período que envolveu ameaças de morte e terminou com o artista sendo solto sob ameaça de ‘ser acidentado’ caso não ‘entrasse na linha’” (MIYADA, 2019, p. 358).

Esse episódio apresenta uma peculiaridade relevante: diferente dos anteriores, não havia como censurar o trabalho de Bruscky. Ele não estava, afinal, na parede de uma instituição artística, à mercê da apreensão dos militares, depois de passar pela aprovação de um júri. Em suma, a obra não consistia em um objeto, mas em uma ação que desaguava, de surpresa, nas movimentadas margens urbanas do rio Capibaribe. Uma vez que se estava fora de museus, salões

---

69 Destaco-o pois Bruscky já havia sido preso em 1968, mas em razão de seu envolvimento com passeatas estudantis (MIYADA, 2019, p. 358).

ou bienais, o *público* poderia ser qualquer um que cruzasse com os caixões; sem saber que se tratava de uma proposta artística (como se sabe ao ir a museus e afins). Apesar da “identificação” no tampo, é bem provável que a maior parte dos *espectadores* tenha associado os objetos boiando no fluxo aquático não à refinada referência à morte da arte<sup>70</sup>; mas a um assassinato “qualquer”, que se buscava encobrir, como aqueles então praticados pelo regime.

Os caixões, é bem verdade, até eram *apreendidos pelos militares*, mas inclusive isto fazia parte da proposta. Ou seja, não bastava contemplar os objetos (como se contemplam pinturas ou esculturas) de forma passiva. Bruscky previa, incitava praticamente, a participação dos espectadores, a fim de que descobrissem as mensagens em seu interior. A essa altura, de qualquer modo, a ação já havia provocado confusão por onde passou, perturbando a ordem cotidiana sobre a qual se sustentam regimes autoritários. Impossível a censura, restava prender Bruscky, como se fazia com os demais *inimigos* da ditadura, guerrilheiros, por exemplo.

*Arte de guerrilha*. Ou *contra-arte*. Assim Frederico Morais intitulou propostas artísticas similares ao *Enterro aquático*: ações que ocorriam fora de instituições de arte, de maneira inesperada, confundindo e cooptando o público. A “teoria” é um pouco anterior a 1972; Morais a apresentou no início de 1970, tendo-a formulado a partir de iniciativas que acompanhou no *tumultuado* ano de 1969.

## 1.2 – Que tipo de arte poderia surgir em 1969?

“1969, enfim, foi um ano tenso, complicado, permeado pelo medo e repleto de confrontos [...] com as forças de repressão. Com a marca da conjuntura sobre os ombros, portanto, não estava bem certo que espécie de arte poderia surgir de um colapso político como aquele, sequer se haveria mesmo relação entre uma coisa e outra” (FREITAS, 2013, p. 28). Assim o pesquisador Artur Freitas reitera a percepção, acima detalhada, sobre a proeminência do ano de 1969 no panorama artístico brasileiro. E aduz um dado novo: de sua *tumultuada* conjuntura, teria surgido uma (nova?) espécie de arte. Ele prossegue: “[...] não foi senão sobre esse exato contexto que Frederico Morais apontou [...] a existência [...] de um novo estágio cultural na arte brasileira – [...] a que denominou, muito simplesmente, como ‘contra arte’, ou ainda, como ‘arte de guerrilha’” (FREITAS, 2013, p. 28).

---

70 E acredito que o artista tenha previsto essas (no mínimo) duas camadas de sentido, sem limitar a obra à referência mais exclusiva, e de fina ironia, à morte da arte, então em voga.

Este subcapítulo dedica-se a tal “tipo” de arte. Começo apresentando o *Salão da Bússola*, evento que teria inspirado Moraes a escrever sobre *arte de guerrilha*. Na segunda seção, analisam-se os textos do crítico sobre o assunto, além de possíveis exemplos de obras *guerrilheiras*, boa parte delas apresentada no evento *Do corpo à terra* (1970). Por fim, comento rapidamente noções de conceitualismo latino-americano, do qual a arte de guerrilha seria uma espécie. Essas reflexões conduzem a uma breve retomada de *Um X e Fronteira vertical* no terceiro subcapítulo.

### 1.2.1 *Salão da Bússola e etc.*

O *Salão da Bússola* ocorreu entre 05 de novembro e 05 de dezembro de 1969, no MAM-RJ, e encerra, de certa forma, os *tumultos* antes descritos do ano de 1969. *A priori*, nada indicava que a exposição se tornaria o “marco de um novo período na produção experimental brasileira” (JAREMTCHUK, 2007, p. 40). Era corrente, à época, a organização de salões, e o “da Bússola” nem detinha vínculo com instituição ou proposta artística específicas; foi idealizado para marcar cinco anos de existência da agência Aroldo Araújo Propaganda Ltda.

Tanto que se cogitou limitar a seleção a trabalhos que representassem, de forma mais ou menos literal, a bússola, símbolo da empresa. Essa ideia não vingou. O instrumento de orientação permaneceu só no nome<sup>71</sup>, e o evento virou vitrine, quase que por acaso, de uma espécie de *inflexão* na criação artística do país. Ou, nas palavras de Artur Freitas, da “experimentação radical de uma geração comprimida pelos tempos sombrios” (FREITAS, 2013, pp. 70–71).

Costuma-se imputar a inesperada *radicalidade* do *Salão da Bússola* a dois antecedentes, já analisados (JAREMTCHUK, 2007, p. 44). No final de maio de 1969, ocorreu, também no MAM-RJ, a censura à mostra Pré-Bienal de Paris, seguindo-se o cancelamento do envio das obras de arte selecionadas para a bienal francesa, com grande repercussão. Esse imbróglio deu fôlego ao boicote à X Bienal de São Paulo. A maior parte dos artistas brasileiros e estrangeiros convidados recusou-se a participar do evento, que era um dos principais do panorama artístico do país à época (e até hoje) (10ª BIENAL DE SÃO PAULO).

---

71 E em algumas exposições paralelas. Freitas narra que: “Curiosamente, junto ao *Salão* propriamente dito, houve ainda mais duas mostras simultâneas: uma exposição de bússolas emprestadas pela Marinha de Guerra e uma sala com obras de arte realizadas por marinheiros” (FREITAS, 2013, p. 71, nota 170).

Apesar dos desfalques, a Bienal paulista foi inaugurada em setembro de 1969 – ou seja, pouco antes do *salão carioca*. Muitos dos artistas que boicotaram aquela optaram, então, por participar deste. Conforme Antonio Manuel (artista que protagonizou vários dos casos de censura do período, inclusive o da Pré-Bienal de Paris), “o *Salão da Bússola* só ‘acabou dando certo porque as pessoas já tinham seus trabalhos prontos para a Bienal de São Paulo. Por isso’ [...] o *Salão* surgiu ‘forte, com propostas radicais e bem consistentes’” (apud FREITAS, 2013, p. 70).

Além disso, uma peculiaridade do regulamento do *salão* permitiu que os artistas explorassem possibilidades menos convencionais. No documento, após as categorias tradicionais (desenho, escultura, objeto), cuja estreiteza foi bastante contestada no período, havia um “etc.”. Assim, muitos dos participantes indicaram a modalidade “etc.” na ficha de inscrição. A indefinição rendeu ao evento, mais tarde, a alcunha de “*Salão dos Etc.*”, com viés pejorativo, devido ao incômodo de alguns críticos diante de propostas que, justamente, não se enquadravam em conceitos mais *restritivos* de arte (FREITAS, 2013, pp. 71–72). Aroldo Araújo, patrocinador do *salão*, não se incomodou: “ficamos muito satisfeitos porque [...] significa que não temos limite” (apud JAREMTCHUK, 2007, p. 40).

Apesar de o *salão* ser lembrado por seu caráter *experimental*, vale destacar que a maioria das propostas não o eram, necessariamente. Segundo o crítico Jayme Maurício, em artigo para o jornal *Correio da Manhã*, “[...] a academia da moderna figuração ou da nova figuração compareceu em massa, chegando mesmo a definir a dominante mostra” (apud JAREMTCHUK, 2007, p. 41). Em linhas gerais, a nova figuração corresponde à produção pictórica em painéis com inspiração (ainda que não tão direta) do *pop* estadunidense e, no mais das vezes, conteúdo abertamente crítico ao regime militar. Alguns exemplos apareceram no subcapítulo anterior, como os murais de Claudio Tozzi, alvo frequente da censura, justamente pela presença de imagens facilmente “reconhecíveis”, como a de Ernesto Che Guevara. De toda forma, não houve repressão ao *Salão da Bússola*, exceto, talvez, por um imbróglio envolvendo Artur Barrio (1945), após o encerramento da mostra.

Na ocasião, Barrio expôs *Situações.....ORHHHHHHHHHHHHHHHHH 5.000...T.E....EM. ...N.Y.....CITY.... 1969*, que consistia em “um saco de papel com pedaços de jornal, espuma de alumínio e um saco de cimento velho”; conforme Jaremtchuk, ao longo do mês de exposição, “visitantes acrescentaram dinheiro, detritos e também escreveram palavras sobre as *T. E. (trouxas ensanguentadas)*” (JAREMTCHUK, 2007, p. 41). Findo o *salão*, o artista depositou as *trouxas* na parte externa do MAM-RJ. Na mesma noite, policiais indagaram os vigiais do museu sobre a presença dos materiais, que acabaram sendo recolhidos e encaminhados para o depósito de lixo carioca (VERAS, 2012, p. 144).

Também cabe citar, entre os artistas com propostas experimentais, Luiz Alphonsus Guimaraens (1948), que exibiu registros de uma travessia do Túnel Novo, o qual liga o centro do Rio de Janeiro a Copacabana. Segundo Frederico Morais: o “que estava no Salão, portanto, não era obra, mas documentário. A obra foi feita lá, no Túnel Novo. A apresentação da ‘gravatura’, no Salão, teve em mira, certamente, sugerir ao ‘espectador’ a realização de expedições semelhantes” (MORAIS, 1970, pp. 47–48). Já Guilherme Magalhães Vaz (1948) “marcou com giz, no chão, uma área, ali se colocando, ao lado de pequenos ‘sinais’”, de modo que “usou o Salão [...] como veículo” (MORAIS, 1970, p. 49).

Antonio Manuel, a sua vez, dificilmente passava despercebido nos eventos de que participava. E o Salão da Bússola não foi diferente. Nele, o artista apresentou “três cabines, sendo que em uma delas havia uma cama feita com mato em que o público podia se deitar. Sobre ela, havia um painel coberto por um tecido preto que quando levantado revelava o mapa da América Latina”. Uma vez que a estrutura utilizava “material orgânico, ao longo da exposição ele foi apodrecendo e provocando mau cheiro no museu [numa linha próxima da de Barrio]. Para o artista, era uma obra viva, pois ‘a América Latina estava fedendo, estava assim uma coisa podre’” (JAREMTCHUK, 2007, p. 45). O trabalho foi um dos premiados, sob protestos do crítico e jurado Walmir Ayala, que rechaçou, nos jornais, a postura *vanguardista* de outros membros do júri, como Frederico Morais e Mário Schenberg (FREITAS, 2013, p. 71).<sup>72</sup>

O prêmio principal do salão – seis mil cruzeiros, além de passagem aérea para Nova York e, depois, para Paris ou Londres – foi dado a Cildo Meireles, nesse caso sem maiores controvérsias (JAREMTCHUK, 2007, p. 46).<sup>73</sup> O artista inscreveu e teve obras selecionadas em praticamente todas as categorias do evento. Estruturas da série *Espaços virtuais: cantos*<sup>74</sup> lá estavam como “escultura”; enquanto alguns *Volumes virtuais* entraram como “desenho” (VERAS, 2012, p. 145).

---

72 Freitas apresenta a lista completa de jurados do Salão da Bússola: “Renina Katz (AIAP), Mário Schenberg (MAM-SP), Walmir Ayala (AICA), Frederico Morais (Aroldo Araújo Propaganda) e José Roberto Teixeira Leite (MAM-RJ)” (FREITAS, 2013, p. 71).

73 “Suas peças nem mesmo renderam controvérsias entre os integrantes do júri que, ao premiá-las, receberam repercussão favorável na imprensa. O artista plástico Ângelo de Aquino declarou que nunca vira um prêmio tão bem dado. No Correio da Manhã, o crítico Jayme Maurício também destacou o ‘acerto do júri’ e, no Jornal do Commercio do Rio de Janeiro, o marchand Thomas Cohn, que não era grande entusiasta de experimentalismos, destacou a obra de Cildo como ‘provavelmente a melhor [...] de todo o salão’” (VERAS, 2012, p. 145).

74 “Peças da série *Espaços virtuais: cantos* apareceram como ‘esculturas’ [...]. Eram, conforme o próprio Cildo definiu mais tarde, ‘ambientes escultóricos’ que se pareciam com

Lembre-se que, na seleção para a Bienal de Paris, meses antes, os mesmos *Volumes virtuais* foram classificados como “escultura”. Tal série, como já se descreveu, é composta por peças “construídas por meio de fios de algodão presos em paredes, tetos e pisos, compondo perímetros, definindo volumes ou planos” (MATOS; WISNIK, 2017, p. 30). Há, pois, certo sentido em pensá-las como um *desenho*, mas que ocorre no espaço, isto é, um *desenho tridimensional*, no que se esbarra na “definição” de escultura.

A meu ver, a confusão não é acidental; tampouco chega a ser proposital. Por um lado, acredito que Meireles, com as séries “virtuais”, não se propunha a questionar as classificações tradicionais da arte, mas sim a explorar os limites de nossa percepção sobre o espaço. A seleção das técnicas empregadas se dava em função desse fim. É uma abordagem diferente, quase contrária, de se propor a fazer um desenho, uma pintura ou uma escultura. Os *Volumes virtuais*, por exemplo, servem em qualquer um desses tipos, ao mesmo tempo em que os transbordam.<sup>75</sup>

Por outro lado, Meireles certamente tinha ciência de que, para expor seus trabalhos (e receber prêmios), teria de se defrontar com essas categorias, onipresentes nos regulamentos dos salões que dominavam o circuito artístico da época. Em vez de declarar *guerra* a tais balizas, como fizeram vários artistas do período, ele usava sua artificialidade (virtualidade?) em favor próprio, sem se curvar a elas, mas sem despertar a ira dos críticos ao transgredi-las, fazendo-o com uma fina ironia que lhe é característica.

Outro exemplo desse malabarismo de categorias está nos *Estudos: Estudo para espaço, Estudo para tempo e Estudo para espaço/tempo*, que consistem em três breves textos datilografados horizontalmente em folhas de papel A4. Os trabalhos foram inscritos (e aceitos) no Salão da Bússola como “gravuras”, cujas matrizes seriam os tipos metálicos da máquina de escrever utilizada para gravar as letras no papel (VERAS, 2012, p. 146). A classificação desvia, novamente, do mais tradicional, mas não causou polêmicas. Transcrevo o conteúdo das três peças, na ordem indicada:

---

‘cantos de salas’. Ao combinar três planos (duas paredes e o chão), ele criava a ilusão óptica de reproduzir um canto doméstico, inclusive com piso de parquet e rodapé; no entanto, à medida que o observador se movia em torno da peça, percebia-se a imperfeição do feixe ortogonal. Havia, por vezes, um segundo canto dentro do canto, escondido conforme o ponto de onde se olhava. Cildo trabalhava na série desde 1967. A maior parte dela, o artista desenvolveu na forma de desenhos em papel quadriculado” (VERAS, 2012, p. 145).

75 Já se abordaram os aspectos de desenho e de escultura. Vale lembrar que certas “áreas” dos *Volumes virtuais* eram pintadas, a fim de reforçar a ilusão perceptiva (MATOS; WISNIK, 2017, p. 30).

estudo para area:por meios acusticos( sons) .  
escolha um local (cidade ou campo) , pare e c  
oncentre-se atentamente nos sons que voce p  
ercebe,desde os proximos ate os longinquos

estudo para duração:(com meios oticos:arei  
a, vento...).escolha um local e faça na ar  
eia um buraco,com as mãos.sente-se perto ,  
com atenção,concentre-se no buraco,até que  
o vento o encha de novo,completamente

estudo para duração-area,por meio de agua  
gelada,jejum, panela grande de aluminio ou  
prata,mantenha jejum total de agua por doze  
horas.depois desse tempo tome meio litro de  
agua e despeje-o numa panela grande de alum  
inio ou pratas e beba então a agua contida na  
panela,lentamente

(apud VERAS, 2012, p. 130–131).<sup>76</sup>

Por fim, Meireles também se valeu da categoria indefinida do regulamento. Na espécie “etc.”, apresentou uma das propostas da série *Arte física*, chamada *Caixas de Brasília / clareira*. Matos e Wisnik descrevem-na nestes termos:

O trabalho consiste em 3 caixas cúbicas feitas de duratex e madeira, com 30 cm. Em um terreno vazio junto ao Lago Paranoá, em Brasília, é delimitada uma área com estacas e cordão. Em seu interior o mato é capinado, incinerado, criando uma clareira, e um buraco é cavado. Resíduos da queima e da escavação são depositados dentro de duas das caixas, que são enterradas no buraco. Outros resíduos, somados às estacas e ao cordão, são colocados na terceira caixa. O trabalho consiste na combinação entre essa caixa restante, um painel (90 x 60 cm) com fotos da ação e um mapa de Brasília (60 x 80 cm) com a localização da área (MATOS; WISNIK, 2017, p. 44).

76 Eduardo Veras, professor do Bacharelado em História da Arte e do PPGAV, ambos da UFRGS, dedica um dos capítulos de sua tese (2012) sobre enunciados imperativos na arte contemporânea aos Estudos de Meireles. A transcrição aqui apresentada é a desta trabalho e reproduz, fielmente, a formatação (com quebras de linha, acentos, vírgulas, etc.) que aparece nas respectivas gravuras.

Foram exibidos, no Salão da Bússola, a caixa, o painel e o mapa elencados na última frase. Embora isto não fique explícito de forma alguma no trabalho, vale notar que Meireles foi interrompido por policiais duas vezes enquanto tentava executar o trabalho no Lago Sul de Brasília. Em entrevista a Paulo Miyada, o artista contou o seguinte:

Então eu disse que estava impressionado com a instantaneidade da reação deles [dos policiais], o que levou o sargento responsável a me explicar a situação. Descobri com ele que na torre de televisão de Brasília, que representa o ponto mais alto do Plano Piloto e tem seu último andar turístico, de onde você consegue ver a cidade do alto, existe um andar oculto. Ali ficavam homens monitorando tudo o que acontecia 24 horas por dia. Aí você entende os motivos que me levaram a começar a ver Brasília como o contrário de algo que surgiu como sonho da social-democracia brasileira – o sonho acabou como uma luva perfeita para um regime ditatorial. A grande contradição de Brasília para mim sempre foi essa. Comecei a vê-la como uma prisão controlada por um sistema pan-óptico de 360 graus (apud MIYADA, 2019, p. 260).

No final de 1969, Meireles já havia registrado diversos “projetos” da série *Arte física*, entre eles *Fronteira vertical*, mas *Caixas de Brasília* foi o único realizado antes do evento.<sup>77</sup> Até onde apurei, o artista não mostrou nenhum de seus estudos à época, e havia vários deles também no caso dos *Espaços virtuais: cantos* e dos *Volumes virtuais*. Ainda pensando nas categorias dos salões, tais projetos poderiam muito bem ser apresentados como “desenhos”. Mas Meireles optou por inscrever apenas trabalhos já executados.<sup>78</sup>

O “conjunto” do Salão da Bússola oferece um panorama generoso da produção do jovem Cildo no agitado ano de 1969, que termina, justamente, com a série *Arte física*. De outro lado, a guinada política que o artista disse ter sofrido após a censura à Pré-Bienal de Paris, como antes referido, só ganharia fôlego, em tese, no ano seguinte.

Findo o relato sobre o Salão da Bússola, resta indicar que aquilo que o selou como o “marco de um novo período na produção experimental brasileira”

77 Outros dois projetos de *Arte física* também foram executados em 1969, *Mutações geográficas: fronteira Rio - São Paulo* e *Cordões / 30 km de linha estendidos e recolhidos*. Mas, conforme artigo de Frederico Moraes que será analisado a seguir, isto teria ocorrido após o Salão da Bússola.

78 Exceto no que tange à tríade de Estudos antes descrita. A pergunta sobre se seria necessário executar as propostas de Meireles não é tão fácil de responder. Como referido, o artista criou projetos para os Cantos e para os Volumes virtuais, como se trata de jogos com a percepção do espaço, talvez não fizesse tanto sentido, de fato, expor os projetos. No caso de *Arte física*, a dúvida se complexifica. Irei me deter nela no terceiro capítulo, vez que este primeiro já abarca diversas informações.

(JAREMTCHUK, 2007, p. 40) ainda não foi mencionado. Justamente porque não ocorreu *durante* a mostra, mas depois. Nos primeiros dias de 1970, inspirado pelo que viu no salão carioca, o jurado e crítico Frederico Morais formulou os famosos conceitos de *contra-arte* ou *arte de guerrilha*.

### 1.2.2 O artista, hoje, é uma espécie de guerrilheiro

Frederico Morais (1936) deixou Belo Horizonte com destino ao Rio de Janeiro em 1966, onde “logo se tornou um dos maiores defensores da vanguarda brasileira” (FREITAS, 2013, p. 28). Além de lecionar história da arte brasileira e latino-americana na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, desenho industrial na Universidade Estadual do Rio de Janeiro e semiologia em ambas, Morais escreveu, *verbosamente*, segundo Freitas, para os jornais *Diário de Notícias* e *O Globo* (FREDERICO MORAIS, 2021). O crítico também coordenava cursos no MAM-RJ, onde desenvolveu propostas experimentais como *Arte no Aterro* (1968)<sup>79</sup> e *Domingos de criação* (1971).<sup>80</sup>

O nome de Morais já apareceu, aqui e ali, no subcapítulo anterior, dedicado aos casos de censura às artes durante a ditadura militar. Isto porque, não bastasse a apinhada lista de atividades do parágrafo anterior, ele também esteve diretamente envolvido na maior parte dos principais eventos artísticos dos anos 1960 e 1970. Limite-me a situá-lo naqueles já apresentados: o crítico mineiro foi jurado do IV Salão do Distrito Federal (1967), onde obras com a imagem de Che Guevara acabaram censuradas, ao que ele, inclusive, resistiu (SCHROEDER, 2019, p. 51); integrou o júri especial da IX Bienal de São Paulo (1967) (9ª BIENAL DE SÃO PAULO); esteve na inauguração da II Bienal da Bahia (1968), escrevendo um dos poucos artigos sobre a truculenta censura contra a mostra (SCHROEDER, 2019, p. 54); foi membro do júri que selecionou os trabalhos que iriam participar

79 “Em 1968, ele organizou o evento *Arte no Aterro: um Mês de Arte Pública* [...]. Parte do porto recuperado e fundamental para a expansão modernista da cidade na década de 1950, o Aterro, como Frederico anota, pode ser considerado uma extensão do museu. Destinado a trazer arte ao povo e, ao mesmo tempo, desmistificá-la promovendo a criatividade coletiva a céu aberto, o programa *Arte no Aterro* se tornou sinônimo de espírito de liberdade que meses depois seria desafiado pelas restrições constitucionais do AI-5” (GOGAN, 2021, pp. 6–7).

80 “Cada domingo [foram, ao todo, seis] teve um material/conceito particular que determinou a natureza das atividades (papel, o, tecido, terra, som e corpo), enfatizando a simplicidade dos materiais e o tátil, o corporal e o coletivo [...]. A ideia era demonstrar que qualquer material poderia ser usado para fazer arte e também posicionar uma subversão antropofágica, em que o uso do lixo como material criativo faria uma crítica à industrialização subvertendo a imagem instável de uma nação em desenvolvimento com uma promoção da precariedade. A arte era promovida como uma atividade não como um objeto. O que mais importava, observou Frederico, era o processo” (GOGAN, 2021, p. 11).

da VI Bienal de Paris (maio de 1969), não fosse o imbróglio na Pré-Bienal no MAM-RJ; participou da seleção das obras para o Salão da Bússola (novembro/dezembro de 1969).<sup>81</sup>

Ou seja, Morais detinha uma vista privilegiada, e *militante*<sup>82</sup>, sobre a arte produzida no Brasil, em especial no Rio de Janeiro, durante o período estudado. É a partir dela, mas sobretudo do impacto que lhe causaram alguns trabalhos expostos no Salão da Bússola, que ele formula, no início de 1970, a ideia de *arte de guerrilha*, ou de *contra-arte*, que “foi talvez a mais importante das tantas ficções estético-ideológicas de Frederico Morais” (FREITAS, 2013, p. 29). Os conceitos aparecem, pela primeira vez, em um breve artigo, publicado em 06 de janeiro de 1970, no jornal *Diário de Notícias*, com o título *Revisão/69-2: A nova cartilha*.

No texto, de saída, ele afirma que: “O ano de 69 se caracterizou, pelo menos no Rio, pela realização de uma série de trabalhos que colocaram a arte brasileira em um novo e significativo estágio cultural<sup>83</sup>”. Isto porque não se trataria mais de *obras de arte*, mas de propostas, de exercícios perceptivos, nos quais “os sentidos tensionados e esquentados acabam por romper com qualquer espécie de suporte físico, com o tempo e o espaço” (*apud* MIYADA, 2019, p. 223). Os artistas que inspiraram o crítico encontram-se assim listados: Cildo Meireles, Guilherme Magalhães Vaz, Luiz Alphonsus Guimaraens, Artur Barrio e Thereza Simões (1941).<sup>84</sup> Todos expuseram no Salão da Bússola e contavam, então, com 20 e poucos, não mais do que 30 anos de idade.

81 Foge um pouco da lógica do rol aduzido, mas vale repisar que Morais foi processado criminalmente na Justiça Militar, junto com os demais jurados e com Lincoln Volpini, em função de obra deste exibida no IV Salão Global de Inverno (Belo Horizonte, 1976), que fazia apologia à guerrilha.

82 “Em muitos de seus textos, lançou teses polêmicas, certamente, mas não raro generosas e politizadas, quase sempre urgentes e, via de regra, comprometidas com um sentido apurado de atualidade. Participou de debates, não abriu concessões e por isso mesmo os atritos criados não foram poucos; catalisou tendências, forçou tipologias e mais que tudo arregimentou artistas e posturas à sua volta. Frederico Morais, em suma, foi um típico crítico militante – um propulsor de ideias e um engenhoso inventor de seu tempo” (FREITAS, 2013, p. 29).

83 Freitas faz uma observação sobre essa frase que, a meu ver, vale reproduzir: “Note-se, antes de tudo, que na raiz desse argumento, em conformidade com o imaginário político dos anos 1960, havia um entendimento, digamos, ‘etapista’ do tempo e da história, uma espécie de certeza ‘revolucionária’ que parecia delegar a cada novo gesto uma feição definitiva, basicamente voltada à fundação de novos ‘estágios’ da experiência humana” (FREITAS, 2013, p. 26).

84 Na seção anterior, estão discriminados os trabalhos expostos no Salão da Bússola por todos os citados, exceto Thereza Simões, eis que não encontrei maiores informações sobre as obras desta.

Quanto a Meireles, vale destacar que o artigo analisa diversos projetos da série *Arte física* (embora sem menção direta a *Fronteira vertical*). Cito um trecho:

[...] Da mesma forma, Cildo Meireles. Após derrubar as paredes da casa, nos seus ambientes apresentados no Salão da Bússola, denominados "Nowhere is my home"<sup>85</sup>, considerou o universo seu lar. Como um guerrilheiro que atua imprevisivelmente, passou a apropriar-se ou desapropriar "áreas" na vasta geografia brasileira, nelas realizando seus trabalhos, como a "Celebração" que teve lugar em Brasília.<sup>86</sup> Para artistas como Cildo Meireles não existem mais ateliês. Geração "após-studio", seus trabalhos são realizados nos locais os mais inusitados e ali acabam. Sobram fotografias, resíduos, provas documentais que testemunham as "expedições". Depois do Salão da Bússola, onde recebeu o principal prêmio, Cildo Meireles já realizou vários trabalhos, entre outros de praia<sup>87</sup>, foi posteriormente recolhida com as marcas e sinais de tudo o que ocorreu na operação e colocada em uma maleta, em cuja tampa, na parte interior, continha um mapa com o traçado do roteiro cumprido pelo artista<sup>88</sup>, outro na fronteira dos Estados do Rio e de São Paulo (com transferência de material de um Estado para outro).<sup>89</sup> No momento, realiza novo trabalho, desta feita em Goiás, está recortando a ponta do Estado.<sup>90</sup> Nômade, selvagem, marginal a partir do momento em que proclamou "nenhures é meu lar", Cildo quer refazer o próprio mapa brasileiro, mudando fronteiras, redeenhando [sic] limites como que para "tomar posse" da terra e senti-la como se antes de qualquer codificação. Da geografia chegará fatalmente à história, melhor, à contra-história, quando o Brasil não será o mesmo das cartilhas oficiais (apud MIYADA, 2019, p. 223).

Após comentários sobre os trabalhos, Moraes conclui se tratar de "algo novo que a título precário denomino de contra-arte. [...] A maneira destes artistas atuar faz lembrar a dos guerrilheiros – imprevisivelmente, com rapidez e senso de oportunidade, muitas vezes com risco total, já que hoje, o artista perdeu suas imunidades. Por isso chamei o conjunto destas manifestações de arte-guerrilha". O crítico também diferencia seu conceito daquele de vanguarda: enquanto produções vanguardistas já estariam *recuperadas* pelo circuito da arte (salões, galerias); a *arte-guerrilha* existiria além dele, "como se tudo tivesse voltado ao zero", de modo que se veria a criação de uma *nova cartilha* (eis o fundamento

---

85 Acredito que Moraes se refere aos *Espaços virtuais: cantos*, apesar da diferença de título.

86 De novo, apesar da diferença de título, acredito que se trata das *Caixas de Brasília*.

87 Parece faltar alguma parte do texto nesse trecho. Copio-o literalmente de fac-símile constante do catálogo de *AI-5 50 anos*, não havendo erro na transcrição. Não encontrei outra cópia do texto original de Moraes que pudesse esclarecer a confusão da frase.

88 Trata-se de trabalho hoje chamado *Arte física: Cordões / 30 km de linha estendidos e recolhidos*.

89 Trata-se de trabalho hoje chamado *Arte física: Mutações geográficas: fronteira Rio - São Paulo*.

90 Por lógica, seria outra proposta de *Arte física*, mas não encontrei projeto correspondente entre aqueles que foram publicados em livros como parte da série.

do título) para a arte, e, por consequência, para a percepção e até para a moral<sup>91</sup> (apud MIYADA, 2019, p. 223).

No mês seguinte, Moraes desenvolveu sua análise para o *Diário de Notícias* em um texto de maior fôlego, divulgado pela revista *Vozes*, sob o título *Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da obra*. Trata-se de um escrito denso, permeado por referências nem tão acessíveis da história da arte. O ponto de partida é o mesmo do artigo anterior, a *superação* do conceito tradicional de obra de arte: "O artista não é o que realiza obras, dadas à contemplação, mas o que propõe situações — que devem ser vividas, experimentadas" (MORAIS, 1970, p. 45).

O crítico, então, retoma trabalhos de Luiz Alphonsus Guimaraens, Guilherme Magalhães Vaz e Cildo Meireles no Salão da Bússola para concluir que, não havendo mais obra, o "crítico [como alguém que julga e atesta a *qualidade* de trabalhos artísticos] é hoje um profissional inútil. Sobra, talvez, o teórico" (MORAIS, 1970, p. 49). Segue-se o parágrafo principal sobre o "conceito" de arte de guerrilha:

O ARTISTA, hoje, é uma espécie de guerrilheiro. A arte uma forma de emboscada. Atuando imprevisivelmente, onde e quando é menos esperado, de maneira inusitada (pois tudo pode transformar-se, hoje, em arma ou instrumento de guerra ou de arte) o artista cria um estado permanente de tensão, uma expectativa constante. Tudo pode transformar-se em arte, mesmo o mais banal evento cotidiano. Vítima constante da guerrilha artística, o espectador vê-se obrigado a aguçar e ativar seus sentidos (o olho, o ouvido, o tato, o olfato, agora também mobilizados pelos artistas plásticos), sobretudo, necessita tomar iniciativas. A tarefa do artista-guerrilheiro é criar para o espectador (que pode ser qualquer um e não apenas aquele que frequenta exposições) situações nebulosas, incomuns, indefinidas, provocando nele, mais que o estranhamento ou a repulsa, o medo. E só diante do medo, quando todos os sentidos são mobilizados, há iniciativa, isto é, criação (MORAIS, 1970, p. 49).

O surgimento dessa nova arte viria acompanhado, segundo o crítico, de uma nova história da arte, por extensão, uma *contra-história* ou uma *história guerrilheira*. Uma de suas possibilidades seria o estudo "de obras inacabadas, inconclusas, de projetos, do que foi apenas ideia e não chegou a ser, do que ficou na virtualidade. *Projetos*" (MORAIS, 1970, p. 51) – mantidas as devidas proporções, algo na linha do que se propõe aqui com a escolha de *Um X* e

---

91 A previsão de Moraes talvez soe exagerada (utópica) para quem a lê com os olhos de hoje. Reitero a nota anterior. Além disso, parece haver, nas palavras do crítico, algo do romantismo revolucionário que Marcelo Ridenti identifica entre os artistas e os guerrilheiros brasileiros durante a ditadura militar (RIDENTI, 2014).

*Fronteira vertical*. Morais também associa essa *contra-história* à noção de *morte da arte*, sobre a qual ele oferece uma retrospectiva errática, que deriva por vários movimentos artísticos europeus, passando, no Brasil, por Hélio Oiticica e pelo poeta Décio Pignatari (1927–2012). Em junho de 1967, Pignatari publicou, no jornal carioca *Correio da Manhã*, o texto *Teoria da guerrilha artística*<sup>92</sup>, uma das bases de Morais (MORAIS, 1970, p. 53).

O crítico, então, constrói uma teia de referências e de comparações artísticas e culturais (com os *hippies*, por exemplo), a fim de (não) definir a arte que lhe era contemporânea; rechaçando, inclusive, eventuais cobranças de “coerência” em seu texto (MORAIS, 1970, p. 56). Por fim, dedica-se a destacar, nas produções nacionais do período, os aspectos da precariedade<sup>93</sup> e da corporalidade<sup>94</sup>; a partir dos quais engendra uma crítica à *tecnologia* e, caberia ler, aos ditos países de Primeiro Mundo<sup>95</sup>, de onde viria a *arte afluyente*. Posiciona-se, então, *contra* essa tendência (daí o título), concluindo que:

A CONTESTAÇÃO DA ARTE AFLUENTE deve ser, sobretudo, tarefa do terceiro mundo, da América Latina, de países como o nosso. É preciso queimar a etapa da arte afluyente [...]. No caso brasileiro, o importante é fazer da miséria, do subdesenvolvimento, nossa principal riqueza. Não fazer nenhum tabu dos novos materiais e instrumentos, nem se deixar assustar. Sobretudo evitar confrontos artesanais (tecnológicos), por razões óbvias. Sempre estaremos em posição de inferioridade. O que importa, não custa repetir, é a ideia, a proposta. Se for necessário, usaremos o próprio corpo como canal da mensagem, como motor da obra. O corpo, e nele, os músculos, o sangue, as vísceras, o excremento, sobretudo, a inteligência (MORAIS, 1970, p. 49).

---

92 Muitas das referências do artigo de Morais já aparecem no de Pignatari, de Moles a McLuhan. O artigo do poeta é ainda mais denso do que o de crítico. Em resumo, o que Pignatari propõe, a meu ver, é utilizar a “abordagem” da guerrilha – em constelação, com atividades simultâneas, frouxamente articuladas, diferente da “ordenada” sucessão de batalhas que ocorre na guerra tradicional – como uma estrutura de pensamento para entender a produção contemporânea nas artes visuais, mas também no teatro, cinema, poesia, etc. Talvez até caberia pensar os artigos de Morais como uma aplicação mais específica e desenvolvida às artes visuais daquilo que Pignatari apresenta. Deixo, de todo modo, de me aprofundar neste ponto, que desborda dos limites deste estudo. É possível ler o artigo de Pignatari no livro *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas* (2006), organizado por Glória Ferreira.

93 “[...] a arte pobre, tropical, subdesenvolvida, brasileira mostra que o ‘plá’ esta na ideia e não nos materiais ou na sua realização” (MORAIS, 1970, p. 57).

94 “[...] o corpo é o motor da obra. Ou ainda, é a ele que a obra leva. À descoberta do próprio corpo” (MORAIS, 1970, p. 58).

95 “No contexto da Guerra Fria, surgiam esforços dos países ‘não alinhados’ para organizar autonomamente o que então ficou conhecido como Terceiro Mundo, para além do Primeiro Mundo alinhado aos norte-americanos e do Segundo Mundo, na órbita soviética. Todo o globo vivia o clima do ‘terceiro-mundismo’, da libertação nacional diante do colonialismo e do imperialismo, da solidariedade internacional com os povos subdesenvolvidos que se libertavam em Cuba, no Vietnã, na Argélia e em outros países” (RIDENTI, 2005, p. 89).

Vale mencionar um último texto: o *Manifesto do Corpo à Terra*, também escrito por Morais. Há nele, novamente, referências à *contra-arte*, vinculando-a a uma postura ativa do público: “A arte perdeu a aura mítica e aristocrática e não exige mais do espectador êxtase contemplativo, passividade. Propõe uma relação de dependência na qual o seu desenvolvimento, desabrochar ou crescimento, depende da escolha do espectador. O objeto que hoje defino como *contra-arte*, é dinâmico, aberto, orgânico” (MORAIS, 1970a, VII, itálico aposto). Repisa-se a proeminência do precário<sup>96</sup> e do corporal, e a *nova cartilha* anunciada em 1969 aparece outra vez:

A terra. O corpo envolvido e envolvendo-se com os elementos naturais, com o estrutural básico da vida. O corpo reaprendendo tudo, como instrumento de uma *nova cartilha*. Aqui o ar-liberdade, aqui o fogo precário e eterno, aqui a água que como a terra fecunda e procria. Um pensamento escorre dos dedos quando a mão apalpa e sente a terra fria ou áspera e outras sensações tácticas ou hápticas capazes de transmitir sutilmente um mundo subjetivo e lírico. Até que se transforme em uma nova geografia e uma nova história. Roteiro do novo homem – simples, bem espontâneo, despojado e criador. O homem pacífico. Livre. A arte é mais que um símbolo hermético da liberdade. A arte é a própria experiência da liberdade. Mantê-la e ampliá-la é a tarefa de todos, é a *tarefa do governo* (MORAIS, 1970a, IX, itálicos apostos).

O “governo” referido por Morais é o do estado de Minas Gerais, e se trata, talvez, do principal destinatário do *manifesto* do crítico. A busca de diálogo com as autoridades, mesmo estaduais e não federais, pode soar estranha em plena ditadura militar, e é um bom lembrete de que as relações com o regime eram mais ambíguas do que pode parecer em princípio.<sup>97</sup> Explica-se também pelo contexto no qual esse último texto se insere: ele não foi escrito para um jornal ou uma revista (como os anteriores), mas está associado a um evento, de

---

96 Do precário associado, novamente, ao terceiro mundo: “[...] A caixa de papelão, o homem de papelão. Lixo industrial – e é da sobra que vivem os países periféricos, como do resto, frequentemente, o artista” (MORAIS, 1970a, VI).

97 Vale lembrar que se, por um lado, os militares reprimiam os artistas, por outro, fizeram relevantes investimentos na criação da indústria cultural. Conforme Ridenti: “Com apoio estatal, durante a ditadura, foi criada uma indústria cultural mercedora desse nome, não apenas televisiva, mas também editorial – que publicava livros e especialmente jornais, revistas, fascículos e outros produtos –, fonográfica, de agências de publicidade e assim por diante” (RIDENTI, 2005, p. 100). No caso específico das artes visuais, Dária Jaremtchuk comenta a situação paradoxal dos artistas: “Diferente de muitos países europeus e norte-americanos [sic], aqui não havia um modelo consolidado de museu de arte moderna, como, por exemplo, nos Estados Unidos, onde os artistas promoveram boicotes [...]. No Brasil, os artistas enxergavam a oportunidade de participar, pois construíam-se modelos, sobretudo se analisados os casos do MAM/RJ e o MAC/USP. Ou seja, se de um lado reivindicavam o fortalecimento do sistema de arte, por outro, não deixavam de se posicionar frente às ações arbitrárias e de boicote das direções das instituições” (JAREMTCHUK, 2007, p. 53).

mesmo título.<sup>98</sup> Ou antes, dois eventos que marcaram a inauguração do Palácio das Artes, no Parque Municipal, centro de Belo Horizonte, durante a Semana da Inconfidência, entre 17 e 21 de abril de 1970: a mostra *Objeto e participação* e o evento *Do corpo à terra*.

Morais esteve envolvido na organização de ambos (seria o que hoje se chama de *curador*), além de ter apresentado uma obra de sua autoria: *Quinze lições sobre a história da arte*. Enquanto *Objeto e participação* ocorreu no interior do recém-inaugurado Palácio, *Do corpo à terra* se deu, sobretudo, no Parque. Quanto ao último, além disso, convidaram-se artistas não para apresentar obras acabadas, mas antes para realizar ações diretamente no parque (ou seja, *fora* do espaço expositivo, ainda que no mesmo contexto). Se o Salão da Bússola foi a inspiração para a chamada arte de guerrilha, *Do corpo à terra* representou uma espécie de *aplicação* da “teoria”. Segundo Artur Freitas:

O resultado foi espantoso: entre outros acontecimentos, Luiz Alphonsus queimou uma faixa de plástico de cerca de quinze metros, Lótus Lobo iniciou uma plantação de milho, Luciano Gusmão e Dilton Araújo cercaram uma área do parque, Barrio espalhou suas *Trouxas Ensanguentadas* pelos esgotos e Cildo realizou uma fogueira com animais vivos, numa série de episódios que chegaram a envolver multidões, além da presença eventual da polícia e dos bombeiros (FREITAS, 2013, p. 74).

Por um lado, creio que não há como negar que Moraes versava, em seus textos, e mesmo em suas práticas, *sobre arte*; muito embora insistisse que se tratava de alguma coisa *além* dela, ou *contra* ela. Deve-se, é claro, ponderar que o crítico falava *contra* ou *além* de uma arte específica, “tradicional”, da obra-de-arte-objeto (pintura, escultura, etc.) a ser contemplada passivamente; ele também acreditava, como se percebe nos textos, em um potencial revolucionário da arte (em moldes um tanto *modernos*<sup>99</sup>), isto é, que ela poderia modificar a sociedade.

Ainda assim, a identificação com a *guerrilha*, no contexto dos anos 1960/70, poderia dar espaço para interpretações mais literais. Houve, afinal, artistas que atuaram como guerrilheiros “de verdade” no Brasil – poucos, mas houve<sup>100</sup>;

98 O *Manifesto do corpo à terra* foi publicado na imprensa, mas não só. Houve sua distribuição ao público dos eventos para os quais ele foi formulado (FREITAS, 2013, p. 74, nota 179).

99 “Assim, como vemos, embora não possa ser descrita como um grupo coeso e ainda menos como um movimento artístico, a ‘contra-arte’ não abriu mão de manifestos nem de posturas polêmicas, publicistas e apaixonadamente militantes, ao que se aproximou, evidentemente, do ideário típico das vanguardas, ainda quem em seus últimos estertores, como era o caso” (FREITAS, 2013, pp. 74–75).

100 Sobre a participação de artistas em grupos guerrilheiros durante a ditadura militar no Brasil, vale consultar os capítulos “Artistas guerrilheiros: Sérgio Ferro, arquitetos e outros” e “Artistas em armas na VPR, VAR, MR-8 e outros grupos” do livro *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV* (2014) de Marcelo Ridenti.

Carlos Zilio (1944) é, provavelmente, o caso mais famoso.<sup>101</sup> Existem, ademais, teorias e ações criadas na mesma época, em outros países da América Latina, igualmente submetidos a regimes ditatoriais, que engendram alternativas mais contundentes. Luis Camnitzer, por exemplo<sup>102</sup>, escreve sobre o potencial estético das ações dos Tupamaros, grupo guerrilheiro “de verdade” que atuou contra a ditadura uruguaia (CAMNITZER, *In FERREIRA; COTRIM*, 2006, pp. 266–274; CAMNITZER, 2007, pp. 44–59).<sup>103</sup> Na Argentina – *Tucumán arde*, *Siluetazos* – e no Chile – *NO+* –, verificam-se propostas iniciadas por artistas, mas que ocorreram quase que totalmente *fora* do âmbito artístico, tomando forma de “movimentos” sociais ou políticos.<sup>104</sup>

A *arte de guerrilha* no Brasil, a meu ver, não foi tão longe: limitou-se quase que só ao circuito artístico, ou transcendendo-o muito pouco; em suma, pende mais para a arte do que para a guerrilha. A propósito, os textos de Moraes sobre o tema estruturam-se quase que exclusivamente sobre comparações com teorias e tendências artísticas; e a prática da contra-arte resume-se, de regra, a duas exposições *de arte*, o Salão da Bússola (1969) e o evento *Do corpo à terra* (1970). Quando menos, é assim que se costuma historicizar esse conceito e suas implicações, o que ganha significado por si só.

Por outro lado, também acredito que existe, naquilo que se costuma associar à arte de guerrilha, inclusive a brasileira, uma pungente preocupação com questões políticas e sociais do período ditatorial, a qual impregna as obras para além da *temática*. Ou seja, não se trata de representações da violência do regime ou da resistência a ele (como fazia a nova figuração, por exemplo), mas, nas palavras de Freitas, de “uma espécie de introjeção do político na estrutura de suas ações, o que levou, muitas vezes, à impossibilidade de dissociação entre o que é dito e o modo como se diz” (FREITAS, 2013, p. 75). É o que se observa nas

101 Em entrevista a Paulo Miyada, Zilio contou o seguinte: “[...] O grupo político ao qual eu pertencia se originou dentro do movimento estudantil e foi responsável pelo sequestro do embaixador americano: o MR-8 [Movimento Revolucionário 8 de Outubro] [...]. A minha prisão se deu em março de 1970 [...]. Por alguma circunstância que eu desconheço, a polícia chegou junto, e eu fui ferido e levado. Fiquei em quartéis do Exército por 2 anos e 4 meses. Gravemente ferido, passei uma semana entre a vida e a morte [...]” (apud MIYADA, 2019, pp. 129–130).

102 Além de Camnitzer, vale indicar que o artista argentino Julio Le Parc (*Guerrilha cultural?*, 1968, *In FERREIRA; COTRIM*, 2006, pp. 198–202) e o crítico peruano Juan Acha (*BARRIENDOS*, 2017; LÓPEZ, 2016) também escreveram sobre possíveis artes de guerrilha.

103 A primeira referência é a uma tradução em português do texto/conferência *Contemporary colonial art* (*Arte contemporânea colonial*), de 1970, um dos primeiros em que Camnitzer traça esse paralelo. Já a segunda corresponde ao capítulo dedicado aos Tupamaros em livro mais recente do mesmo autor, *Conceptualism in Latin American art: didactics of liberation* (*Conceitualismo na arte latino-americana: didáticas da liberação*) (2007).

104 Para mais informações sobre *Tucumán arde*, *Siluetazos* e *NO+* (entre outras ações do CADA, *Colectivo Acciones de Arte*), vale consultar o já citado livro de Camnitzer, que trata desses assuntos, respectivamente, nos capítulos 7 e 8. O livro de Ana Longoni e Gustavo Bruzzone sobre os *Siluetazos* também trata das demais propostas (LONGONI; BRUZZONE, 2008).

cinco propostas que o pesquisador analisa no livro *Arte de guerrilha*. Comento-as rapidamente.

Talvez as *Trouxas ensanguentadas* que Artur Barrio criou entre 1969 e 1970 sejam o exemplo máximo de *contra-arte*. Os sacos de dejetos e detritos, tingidos por carne e por sangue, a fim de que parecessem corpos fragmentados, mutilados, descartados, foram exibidos, por exemplo, no MAM-RJ, mas atingiam maior potencial no espaço público, sem aviso prévio e sem identificação. A “segurança” de museus e de galerias amortecia, de certa forma, o choque de se deparar com as trouxas, onde residia boa parte de seu “efeito”. A visão seria inquietante em qualquer tempo, mas, durante a ditadura militar, ganhava sentidos urgentes.

O desconfortável apelo da abjeção daqueles objetos confrontava com particular veemência a cegueira deliberada em torno das torturas e das mortes promovidas pelo regime. De novo segundo Freitas: “é uma obra de luta explícita contra a indiferença, é um agudo desafio perceptivo, hermenêutico e ético, especialmente ético” (FREITAS, 2013, p. 115). Barrio incorporava, nas *Trouxas*, a precariedade destacada por Moraes, causando medo e desconforto, indispensáveis, conforme o crítico, para despertar iniciativas nos espectadores.

Duas obras de Cildo Meireles, ambas de 1970 (ou iniciadas neste ano), costumam receber a alcunha de *arte de guerrilha*. O próprio artista as identifica, aliás, como a porção *política* de seu trabalho, incentivada, como já se referiu, pela censura à mostra Pré-Bienal de Paris no MAM-RJ (maio de 1969), *Tiradentes: Totem-monumento ao preso político e Inserções em circuitos ideológicos*.<sup>105</sup>

Na primeira, o artista ateou fogo a dez galinhas vivas, amarradas em uma estaca de madeira, durante o evento *Do corpo à terra*, ou seja, sem advertência, em meio ao Parque Municipal de Belo Horizonte, fora da “segurança” de galerias e museus, que, aliás, dificilmente permitiriam tal iniciativa. Chamada de “forma quase insuportável” por Freitas (FREITAS, 2013, p. 224), a proposta utiliza a morte de modo bastante literal, distendendo o desconforto das *Trouxas* de Barrio praticamente ao ponto de ruptura (além dele, talvez). Ao mesmo tempo, confere ao “sacrifício” dos animais camadas simbólicas intimamente relacionadas ao contexto.

---

105 “Quando você começa a repertoriar a minha produção, a maior parte dela não lida com política, ao menos eu acredito. Naquele momento, no entanto, achei que deveria tocar no tema. Foi quando apareceu o trabalho *Tiradentes: Totem-monumento ao preso político* [1970] e as *Inserções* [em circuitos ideológicos, a partir de 1970]” (apud MIYADA, 2019, p. 259).

Meireles, em resumo, criou um (efêmero) *totem-monumento a preso político* durante a Semana da Inconfidência (que ocorria junto à mostra), aproximando Tiradentes, então exaltado pelos militares, dos militantes que o regime torturava e matava naquele momento. A força controversa da ação é inegável: poucos a viram; não restam mais do que algumas fotografias nem tão gráficas; mas a mera descrição segue provocando, passados mais de cinquenta anos, discussões difíceis de conduzir. Miyada observa, a propósito:

[...] Cildo refletiu sobre a captura simbólica que o regime militar fazia da história de Tiradentes, mártir da Inconfidência Mineira brutalmente executado a mando da Coroa Portuguesa no Brasil colonial. Naquele momento, o artista contestava o cinismo do regime militar, que estampava o nome e a imagem de Tiradentes como patrono da nação e da polícia militar ao mesmo tempo que esquartejava outros tantos jovens em busca de liberdade, e optou por utilizar o contexto artístico para realizar uma ação limítrofe [...]. Trata-se, até hoje, de uma das obras da arte brasileira mais impermeáveis a discursos ou leituras formais. O choque intolerável da morte real dos animais, mesmo colocado em proporção pela execução de cidadãos que acontecia no momento, mantém um impasse para quem procura refletir sobre as possibilidades da arte em tempos de profundo conflito social (MIYADA, 2019, p. 262).

Já as *Inserções em circuitos ideológicos*, segunda obra indicada, divide-se em duas séries, ou projetos: o *Projeto Coca-Cola* e o *Projeto Cédula*. Freitas só trata do primeiro em seu livro (FREITAS, 2013, pp. 80–111). O funcionamento de ambos é similar: trata-se de inserir mensagens de contestação ao regime ou de *contra-informação*, cooptando circuitos de distribuição de mercadorias (garrafas de Coca-Cola) ou de dinheiro já existentes, quase *naturais* no contexto social (urbano). Em *Projeto Coca-Cola*, adesivos com frases como “yankees go home!”, instruções para fazer um coquetel molotov ou para criar mais adesivos eram coladas em garrafas da bebida, circulando junto com os cascos nos movimentos de venda, retorno, nova distribuição, etc.

Em *Projeto Cédula*, perguntas como “Quem matou [Vladimir] Herzog?” – jornalista torturado e assassinado, em 1975, pelos militares que, contudo, alegavam que ele se suicidou – eram carimbadas em cédulas de dinheiro, circulando junto com elas. Meireles produziu novos carimbos ao longo dos anos, um deles, por exemplo, com a figura de Marielle Franco, vereadora carioca assassinada em 2018, cujo crime ainda não foi totalmente esclarecido.<sup>106</sup>

---

106 “Três décadas depois, Meireles voltou a carimbar, agora em notas de Real, as frases ‘Por que Celso Daniel foi assassinado?’ e ‘Por que Toninho do PT foi assassinado?’, em referências às mortes de prefeitos de importantes cidades paulistas, cujas motivações políticas seguem sem esclarecimento. Em 2013, ‘Cadê Amarildo?’ voltou a circular para denunciar o desaparecimento do pedreiro Amarildo de Souza, torturado e morto por policiais militares dentro da Unidade de Polícia Pacificadora da Rocinha, no Rio de Janeiro. Ao renovar a ação, o artista evidencia a continuidade da violência de Estado, sobretudo sobre corpos historicamente negligenciados e que de forma estrutural estão vulneráveis aos mecanismos de controle e morte” (MALMACEDA, In MIYADA, 2019, p. 265).



**Cildo Meireles (1948)**

*Inserções em circuitos ideológicos / Projeto cédula (1970–)*

Embora garrafas e cédulas dessas propostas hoje estejam em museus e galerias, seu “funcionamento” ocorreria fora desses espaços, subvertendo circuitos de consumo. A propósito, segundo a pesquisadora Luise Malmaceda, os meios das mensagens de Meireles não foram selecionados ao acaso: “O procedimento de camuflagem [...] ressaltava a carga ideológica intrínseca ao objeto escolhido – junto à bebida se consome, por exemplo, um emblema do estilo de vida norte-americano. E assim como a escolha do objeto Coca-Cola não foi aleatória, a segunda parte do trabalho vale-se do dinheiro, veículo do consumo e da compra e venda de força de trabalho” (MALMACEDA, *In* MIYADA, 2019, p. 265).

Vale notar, a essa altura, que *Arte física* encontra-se em uma espécie de transição entre as criações “geométricas” de Meireles – *Espaços virtuais: cantos* e *Volumes virtuais*, por exemplo –, realizadas no início de 1969, e as propostas que são consideradas as mais radicais ou marcadamente políticas de sua carreira – *Tiradentes* e *Inserções em circuitos ideológicos* –, iniciadas em 1970. Assim, *Arte*

*física* parece conjugar, preocupações dos dois lados: desdobra as reflexões sobre *espaços virtuais*, ao tingi-las com aspectos políticos e sociais ligados à história e à geografia das coordenadas *reais* onde intervém parte, ao menos, dos projetos da série, *Fronteira vertical* entre eles. Também acredito que se ensaia, em *Arte física*, a preocupação com o circuito, que retomarei no terceiro capítulo.

Antonio Manuel é o autor das duas últimas propostas, a completar o quinteto de trabalhos de *guerrilha* analisados por Artur Freitas. Ambas ocorreram *contra* o MAM-RJ. Na primeira delas, o artista submeteu a si mesmo, ao seu corpo, como obra de arte a fim de participar do XIX Salão de Arte Moderna do museu referido. Recusado pelo júri, do qual Moraes, aliás, fazia parte, Manuel, durante a abertura da respectiva exposição, em 15 de maio de 1970, despiu-se, para surpresa dos convidados, afirmando, enquanto se mostrava nu, “Eu sou a própria obra de arte”. Seguiu-se uma confusão no evento, com presença da polícia, mas o artista logrou fugir sem punições (FREITAS, 2013, pp. 264–269; JAREMTCHUK, 2007, p. 56).

*O corpo é a obra*, conforme a ação ficou depois conhecida, representa um estopim de desafio às categorias e ao formato *tradicionais* dos salões e mostras do período, que já comentei ao abordar as obras de Meireles no Salão da Bússola. Em comparação com as anteriores, talvez seja a menos “politizada”, pouco saindo da ideia de contestação de regras artísticas. A questão do nu, é certo, atingia em cheio a preocupação com a moral e os bons costumes que legitimava a censura à época, mas não parece ter sido esta a motivação (principal) de Manuel. Também vale referir que ele não executou a ação sozinho, a modelo negra Vera Lúcia foi convidada pelo artista e também se despiu na ocasião (*apud* MIYADA, 2019, p. 270), mas é raramente identificada. Costuma se dizer apenas que uma *mulata* aderiu à ação.

*De 0 às 24 horas*, a sua vez, está mais próxima do contexto ditatorial. Diria até que é *produto* dele, especificamente da censura (tratada no ponto 1.1). Em 13 de julho de 1973, inauguraria uma mostra individual de Antonio Manuel, no MAM-RJ, sob o título referido. Pouco tempo antes, todavia, o próprio museu cancelou a exposição, preocupado com eventuais polêmicas que o trabalho do artista poderia provocar (como já havia provocado tantas vezes antes), ou seja, autocensura. Manuel, então, “adaptou” a mostra, exibindo imagens das obras que nela estariam em um suplemento de seis páginas publicado n’*O Jornal* do Rio de Janeiro em 15 de julho de 1973. Em suma, a mostra, porque censurada, “migrou” para outro circuito (o da imprensa), atingindo, potencialmente, mais público, ainda que de maneira diversa. Segundo Freitas: “*De 0 às 24 horas* é uma dessas obras que tem urgência pelo presente” (FREITAS, 2013, p. 171).

A observação se aplicaria para qualquer uma das propostas aduzidas. Conforme mencionei antes de enumerá-las, a arte de guerrilha – o próprio nome acusa – guarda profunda relação com o *presente* no qual os respectivos trabalhos foram produzidos (ou deflagrados). Um presente marcado pelos regimes ditatoriais que se espalharam pela América Latina nos anos 1960 e 1970. A “teoria” se alinha, nesses moldes, a uma série de discussões sobre a existência de um “tipo” de arte característico da região durante o período indicado. Trata-se do *conceitualismo latino-americano*, em suas controversas relações com a arte conceitual de matriz estadunidense.

### 1.2.3 Possibilidades conceituais e contextuais

Em (mais uma vez) 1969, o então jovem artista estadunidense Joseph Kosuth (1945) publicou, em três partes, na Revista *Studio International*, o artigo *A arte depois da filosofia*. O texto se tornou um dos, senão o principal, da chamada arte conceitual. Em curto resumo, Kosuth sustenta que os artistas devem apresentar novas propostas em relação à natureza da arte, em vez de seguir reproduzindo a sua morfologia tradicional – pintura e escultura, sobretudo.

Em vez de peças destinadas à apreciação estética, as obras seriam, segundo o artista, proposições linguísticas e analíticas. Ou seja, “elas não descrevem o comportamento de objetos físicos nem mesmo mentais; elas expressam definições de arte, ou então as consequências formais das definições de arte”. Também se trata, portanto, de exercícios tautológicos: obras de arte ensaiam reflexões sobre a própria arte “e podem ser apreciadas como arte sem que se saia do contexto da arte para a verificação (KOSUTH, *In FERREIRA; COTRIM*, 2006, pp. 220–221).

A “definição” de arte registrada por Kosuth, com grande repercussão à época (e mesmo hoje), abria possibilidades até então pouco comuns. Uma delas, talvez a principal, consiste na *desobrigação* de os artistas produzirem *objetos* como resultado de suas reflexões e/ou investigações poéticas. Conforme uma das *Sentenças sobre arte conceitual* de Sol Lewitt (1928–2007)<sup>107</sup>: “Ideias em si podem ser trabalhos de arte; estão em uma cadeia de desenvolvimento que eventualmente pode achar alguma forma. Nem todas as ideias precisam ser transformadas em algo físico” (LEWITT, *In FERREIRA; COTRIM*, 2006, pp. 206).

---

107 Outro artigo publicado em 1969 na revista *Art-Language*. Os escritos do artista Sol Lewitt estão, igualmente, na base da arte conceitual.

Nenhuma das cinco propostas aduzidas na seção anterior produziu pinturas, esculturas, ou algum tipo de material duradouro, que poderia ser (facilmente) exibido ou conservado. Há, por exemplo, versões do *Projeto Coca-Cola*, de Meireles, em museus, como referido, mas se trata de simulações, adaptações para aproximá-lo do formato *tradicional*. Tem-se, n’*A arte depois da filosofia*, uma argumentação que justifica, em certa medida, encarar *O corpo é a obra*, de Manuel, como “arte” tanto quanto qualquer pintura renascentista.

Ao mesmo tempo, não se pode dizer que as obras de Barrio, Meireles e Manuel sejam proposições linguísticas e analíticas nos moldes de Kosuth. Ainda que de maneira precária, as propostas dos brasileiros assumem formas (materiais, estéticas) que desbordam da “investigação puramente lógica” defendida pelo artista estadunidense (KOSUTH, *In FERREIRA; COTRIM*, 2006, pp. 221). Talvez a maior distância esteja no “critério” da tautologia: segundo Kosuth, obras de arte só podem versar sobre *arte*: “a arte existe apenas para seu próprio bem” (KOSUTH, *In FERREIRA; COTRIM*, 2006, pp. 225).

Como também já referi, havia uma preocupação política e social em várias das iniciativas artísticas no Brasil durante os anos 1960/1970; inclusive na chamada arte de guerrilha, na qual se vislumbram aspectos conceituais. Tais abordagens vão, portanto, além do *próprio bem* da arte. Dária Jaremtchuk comenta o seguinte a respeito das discrepâncias de propostas brasileiras em relação àquilo que se apresenta n’*A arte depois da filosofia*:

Durante algum tempo [...] as teses de Kosuth foram a principal baliza para a avaliação da arte conceitual. Inclusive, negou-se a existência de tal produção no Brasil, tendo em vista a não efetivação daquelas premissas. Os artistas conceituais daqui não negaram a materialidade, a estética, o sentido semântico das obras, como é o caso de Anna Bella [Geiger], Artur Barrio, Antonio Manuel e Cildo Meireles, e, por isso, não foram considerados conceituais (JAREMTCHUK, 2007, p. 19).

Ainda nos anos 1970, começaram a surgir análises *estendendo* os (estritos) limites da arte conceitual “kosuthiana”. Costuma-se chamá-las, genericamente, de *conceitualismo*.<sup>108</sup> Autores como Lucy Lippard, Tony Godfrey, Peter Osborne e Thierry de Duve, entre outros, ampliam o “perímetro” da arte conceitual, de modo a abarcar propostas que vão “da arte-postal aos registros fotográficos da *body-art* ou da *earthwork*, passando pela crítica institucional e

---

108 Embora aconteça de autores não aderirem ao uso do termo. Dária Jaremtchuk (2007), por exemplo, prefere apenas teses “alargadas” sobre a arte conceitual (parte final do capítulo introdutório de seu livro).

demais formas expandidas de intervenção cultural, comportamental e política” (FREITAS, 2013, p. 46).<sup>109</sup>

Entre os citados, a “tese” de Lippard é, provavelmente, a mais conhecida: trata-se da *desmaterialização* da obra de arte. O termo apareceu, pela primeira vez, em artigo de 1968, publicado em co-autoria com John Chandler. Anos depois, em 1973, a crítica estadunidense lançou o notório livro *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972...*, que consiste, principalmente, em registros de propostas de artistas dos Estados Unidos durante o período indicado, as quais se encaixam na noção expandida de arte conceitual (LIPPARD, 2001).

Esse processo de expansão *teórica* ocorre junto – ou até se confunde – com um processo de expansão *geográfica* do escopo dos estudos sobre arte conceitual. A América Latina ocupa posição destacada nesse percurso. Um dos pontos mais controversos da discussão em torno do *conceitualismo latino-americano* é a sua dependência em relação às práticas dos Estados Unidos (e da Europa, mas em menor escala). Via de regra, estudava-se à época – e ainda hoje, de certo modo – a arte latino-americana como um desdobramento das práticas artísticas da Europa, até por volta dos anos 1950, e, depois, dos Estados Unidos. Era (ou é) corrente pensar a produção de países fora desse eixo hegemônico como adaptações (locais) das tendências artísticas lá formuladas.

Ao se voltar *contra a arte afluyente*, no artigo antes examinado, Morais questiona justamente a influência ou “precedência” da arte de *Primeiro Mundo* em relação à de *Terceiro Mundo*, ou seja, da Europa e dos Estados Unidos em relação à América Latina (MORAIS, 1970). Esse também é o tema principal de *Arte contemporânea colonial*, conferência realizada por Luis Camnitzer em 1969 e depois publicada em versão escrita. O uruguaio, a propósito, destaca a permanente desvantagem dos *artistas coloniais* em relação aos *metropolitanos*, sugerindo ações similares às praticadas pelo grupo guerrilheiro Tupamaros como uma “saída” para esse ciclo vicioso:

[...] A América Latina tem cinco séculos de história de ser uma colônia, sem nenhuma pausa para assumir a si mesma. A tarefa permanece – construir a própria cultura, achar uma identidade cultural. O artista, em vez de trabalhar nesse problema, mantém a mesma atitude dos restaurantes chineses nos países ocidentais: um restaurante chinês se submete voluntariamente à imagem que a cultura metropolitana tem dele. Ele anuncia o nome com caracteres chineses estilizados, faz propaganda de “comida exótica” e tem, por via das dúvidas, uma página de comida metropolitana listada em seu cardápio (CAMNITZER, *In* FERREIRA; COTRIM, 2006, pp. 269).

109 Detalhar as hipóteses de cada autor desbordaria dos limites desta pesquisa. Artur Freitas e Dária Jaremtchuk oferecem bons resumos nesse sentido: FREITAS, 2013, pp. 44–54; JAREMTCHUK, 2007, pp. 20–39.

No bojo do conceitualismo, apresentam-se análises que afirmam o *ineditismo* da América Latina. Isto é, que as propostas de artistas latino-americanos nos anos 1960/1970 não são *adaptações* da arte conceitual estadunidense, e sim criações próprias, independentes, *autóctones*. Entre as formulações mais famosas nesse sentido, estão as de Mari Carmen Ramírez e, de novo, de Luis Camnitzer<sup>110</sup> (RAMIREZ, 2007; CAMNITZER, 2007). Não me interessa aqui discutir, diretamente, se o conceitualismo latino-americano é ou não *inedito*. Mas eu gostaria de destacar um fator que permeia boa parte daquilo que se escreveu a respeito dele: a influência do contexto político e social da região sobre as propostas artísticas; sobretudo das ditaduras militares.

Já na década de 1970, o historiador espanhol Simón Marchán Fiz identificou um *conceitualismo ideológico* na Argentina, relacionado às *peculiares* contradições sociais então vigentes no país (VERAS, 2012, pp. 71–72; JAREMTCHUK, 2007, pp. 22–23). O contato com a arte argentina também impactou a já citada Lucy Lippard. A crítica disse ter retornado de uma viagem à América Latina, em 1968, “tardamente radicalizada pelo contato com artistas de lá, especialmente o Grupo de Rosario, cuja mistura de ideias conceituais e políticas foi uma revelação” (LIPPARD, 2001, p. ix).<sup>111</sup> Paul Wood, no livro *Arte conceitual*, desdobra a *revelação* de Lippard nestes termos:

Artistas atuando em lugares em que de fato houve uma guerrilha sentiram que a situação demandava respostas políticas mais diretas do que aquelas que pareciam suficientes à vanguarda radical da América do Norte e da Europa Oriental. Lucy Lippard situou a sua própria politização a partir de uma viagem à América do Sul, em novembro de 1968, durante a qual conheceu um grupo de artistas em Rosario que trabalhava em conjunto com a CGT argentina [*Tucumán arde*]. Por razões históricas, relacionadas ao espaço extremamente restrito reservado a um debate político [em função das ditaduras], a vanguarda na América Latina tornou-se um fórum para intervenções político-culturais (WOOD, 2002, p. 60).

Nesse mesmo sentido, Mari Carmen Ramírez, elenca as ditaduras como um dos fatores do surgimento do conceitualismo na América Latina, sobretudo na Argentina e no Brasil:

110 Os autores adotam abordagens bem diferentes para chegar à “mesma” conclusão. Dária Jaremtchuk as analisa em detalhe (JAREMTCHUK, 2007, pp. 23–32).

111 Tradução livre do original: “I returned belatedly radicalized by contact with artists there, especially the Rosario Group, whose mixture of conceptual and political ideas was a revelation” (LIPPARD, 2001, p. ix).

Entre 1964 e 1976, seis países da América do Sul caíram sob o domínio militar, incluindo o Brasil, a Argentina, o Uruguai, o Peru e o Chile. Os regimes autoritários não só aboliram os direitos e privilégios da democracia burguesa, como institucionalizaram a tortura, a repressão e a censura. Todos os artistas aqui mencionados conheceram as conseqüências psicológicas e materiais do autoritarismo, exilados dentro ou fora do país.

[...] o advento do autoritarismo pode também ser considerado responsável por outra característica da América Latina [em contraste com a arte conceitual estadunidense]: seu tímido estatuto de conjunto de tendências políticas radicais e artísticas de vanguarda caracterizadas pela inovação formal (versões locais da arte Op, Pop e outras). O aspecto mais importante da vanguarda conceitual foi a fusão entre arte e política num projeto socioartístico de emancipação, isto é, um projeto em que a criação de novas formas de arte está de mãos dadas com a transformação hipotética da vida cotidiana e a construção de sociedade alternativa (RAMÍREZ, 2007, p. 190).

Luis Camnitzer vai ainda mais longe: propõe que, na América Latina, faz mais sentido falar em *contextualização* do que na *desmaterialização* cunhada por Lippard. Em suma, conforme o autor uruguaio, o processo *decisório* dos artistas latino-americanos durante a criação de obras seria influenciado mais por motivações ideológicas (relacionadas ao subdesenvolvimento e/ou às ditaduras), do que por preocupações formais (relacionadas ao meio ou à aparência do trabalho):

A importância do contexto local na história do conceitualismo na América Latina portanto, não pode deixar de ser enfatizada. “Desmaterialização”, uma das palavras-chave utilizadas para definir o conceitualismo *mainstream* e padronizada por Lucy Lippard e John Chandler, é relevante, mas não incontornável. Embora a desmaterialização fosse certamente um fator no conceitualismo latino-americano (utilizado desde o início na Argentina), é menos útil do que a “contextualização” para explicar as [suas] características distintivas [...]. A contextualização é mais dependente das referências ideológicas com que se confrontam problemas sociais do que a desmaterialização, e na América Latina, a escolha da desmaterialização segue um conjunto anterior de preocupações ideológicas (CAMNITZER, 2007, p. 4).<sup>112</sup>

---

112 Tradução livre do original: “The importance of the local context in the story of conceptualism in Latin America therefore cannot be stressed enough. ‘Dematerialization’, one of the buzzwords used to define mainstream conceptualism and made standard there by Lucy Lippard and John Chandler, is relevant but not all-encompassing. While dematerialization was certainly a factor in Latin American conceptualism (with an earlier use in Argentina), it is less useful than ‘contextualization’ to explain the distinguishing features discussed in this book. Contextualization is more dependent on ideological references to how one confronts social problems than is dematerialization, and in Latin America, the choice of dematerialization follows a prior set of ideological concerns” (CAMNITZER, 2007, p. 4).

Cristina Freire repete a ideia de *contextualização* – mesmo que sem citar Camnitzer – ao “definir” a arte conceitual latino-americana, nos seguintes termos:

Nota-se um acento político na produção brasileira e latino-americana, em que a Arte Conceitual se distingue pela contextualização e ativismo de conteúdo utópico, em oposição à auto-referencialidade da Arte Conceitual na Europa e nos Estados Unidos. Não por acaso, o período de maior relevância para a Arte Conceitual coincide com o das ditaduras nos países latino-americanos e no Leste Europeu (FREIRE, 2006, p. 10).

A essa altura, talvez a compilação de fontes esteja enfadonha – e ela nem é exaustiva. A repetição serve ao objetivo principal de indicar a relevância do *contexto* político e social para boa parte da arte latino-americana dos anos 1960/1970, conforme diversos autores. O objetivo secundário é reforçar, de certa forma, a estrutura deste primeiro capítulo: abordou-se, no ponto 1.1, o contexto repressivo imposto pela ditadura militar especificamente às artes visuais; no ponto 1.2, cuidou-se de que *tipo* de arte poderia surgir em meio a ele.

Também permeia este capítulo a ideia de que 1969 foi uma espécie de ano-chave das tensões entre regime ditatorial e criação artística, com repercussões peculiares. Artur Freitas apresenta formulação semelhante, nestes termos:

E se menciono agora essa historiografia [dos “períodos” da arte brasileira], é apenas para destacar a recorrência de um fato “historiográfico” nem sempre recorrente e que consiste na convergência, ainda que aproximada, entre uma baliza histórica política e uma baliza histórica artística, *como me parece o caso do ano de 1969*, em que convergem, de um lado, a ideia de “arte de guerrilha” no Brasil e, de outro, o primeiro ano da vigência do AI-5 (FREITAS, 2013, p. 65, *italico aposto*).

*Um X e Fronteira vertical* foram criadas, justamente, em meio a todos esses acontecimentos, confrontos, inflexões... E, a meu ver, devem ser pensadas a partir desses contextos e desses conceitos turbulentos. Nesse sentido, antes de encerrar o primeiro capítulo, faço algumas considerações sobre as obras estudadas, cotejando-as com o que foi exposto até aqui, a fim de encaminhar os capítulos seguintes, dedicados a elas.

### 1.3 – Ainda sobre *Um X* e *Frenteira vertical*

Não se trata de classificar *Um X* ou *Frenteira vertical* como arte de guerrilha ou como conceitualismo. Ao menos não diretamente. Tampouco existem fórmulas ou critérios definidos de como se faria isto. De qualquer modo, tenho que as duas obras alinham-se àquelas “teorias” em aspectos relevantes.

Há, a meu ver, em *Um X* e em *Frenteira vertical*, uma preocupação política que não está na temática, mas na própria estrutura dos trabalhos. Isto é, eles não oferecem uma representação dos graves conflitos políticos e sociais que ocorriam no Brasil em 1968/1969, como se vê na nova figuração, por exemplo. Mas as formas em que se apresentam as propostas de Gross e de Meireles estão impregnadas dessas tensões. Algo na linha deste trecho, já citado, de Freitas: “[...] não apenas a questão ética e política foi um traço típico da ‘arte de guerrilha’ brasileira, como nela ocorreu mesmo uma espécie de introjeção do político na estrutura de suas ações, o que levou, muitas vezes, à impossibilidade de dissociação entre o que é dito e o modo como se diz” (FREITAS, 2013, p. 75).

Além disso, o que é dito em *Um X* e *Frenteira vertical* guarda relação com o contexto da ditadura militar. Começo por *Um X*, que será comentado nesta seção conforme o projeto de 1968/69, respeitando o recorte temporal deste primeiro capítulo. Nele, Gross propunha inserir, no espaço expositivo, um enorme tanque metálico, utilizado para transporte de gasolina, pintando-o de amarelo, além da marcação de um X vermelho. Com a escolha do tanque, Gross sugere um *ready-made* – um dos “tipos” clássicos do conceitualismo.<sup>113</sup> Seria uma peça desviada da indústria estrangeira de combustível, conforme a artista destacou na entrevista realizada para esta pesquisa (GROSS, 2021). Lembre-se que interesses internacionais, sobretudo estadunidenses, desempenharam papel importante no golpe de 1964, como visto no início desta capítulo. Além disso, em 1969, o chamado *milagre econômico* estava a pleno vapor, alimentado em boa parte por gasolina, ainda que, logo depois, a crise do petróleo de 1973 viria a desbancá-lo.<sup>114</sup>

113 Conforme Freitas, o historiador da arte Tony Godfrey identifica quatro grandes categorias de arte conceitual, sendo a primeira delas: o “[...] ‘ready-made’, no qual o objeto de arte aparece desvinculado do toque do artista” (FREITAS, 2013, p. 45).

114 “Mas, enquanto os militares aprofundavam os instrumentos de repressão [...], a economia se aqueceu e a inflação, em vez de subir, passou a cair. Teve início um surto de crescimento [...] e o governo começou a falar de ‘milagre econômico brasileiro’. [...] O ‘milagre econômico’, contudo, teve um preço, e o crescimento da economia se fez acompanhar de um processo acentuado de concentração de renda [...] Deu-se também um aumento vertiginoso da dívida externa, com o país mais vulnerável às alterações do cenário internacional em decorrência da captação de recursos privados no exterior [...]. Os brasileiros só iriam acordar para o tamanho dessa vulnerabilidade após 1973, quando a Organização dos Países Exportadores de Petróleo (Opep) reduziu a oferta de petróleo, o preço do produto foi multiplicado por quatro, não havia alternativa senão continuar comprando, e o milagre finou” (SCHWARCZ; STARLING, 2018, pp. 452–453).

A marcação de um X sobre essa estrutura assumiria, pois, sentidos dúbios. Pode simbolizar a repressão aplicada pelo regime, tanto quanto uma “negativa” à indústria estrangeira, sem se resumir a nenhuma dessas. Inclusive porque não se trata de uma representação, de um desenho “riscado”. Uma vez executada, a obra se apropriaria da enorme estrutura metálica, confrontando-a com o público (ou vice-versa). Existe, nesse sentido, algo de *guerrilheiro* na proposta de Gross: seria, creio eu, um tanto impactante estar na presença do tanque pintado e marcado. *Um X* foi pensado, na origem, para se experimentar com o corpo. O corpo é (seria) o motor da obra, para retomar um aspecto importante da “teoria” de Morais.

Do mesmo modo, apreende-se *Frenteira vertical*, em larga medida, com o corpo. Lembre-se que Morais dedicou uma boa porção de seu texto original sobre arte de guerrilha (*Revisão/69-2: A nova cartilha*) a propostas da série *Arte física*, de que *Frenteira vertical* faz parte. O contraste de grandezas – o ponto mais alto do Brasil modificado por uma rocha minúscula – está no cerne da obra, e se trata de uma percepção mais corporal do que racional. Não por acaso, comentando a proposta na entrevista feita nesta pesquisa, Meireles citou o liliputismo:

[A poética de *Frenteira vertical* está ligada] à escala, ligada ao liliputismo, por exemplo, em psicologia, que é uma experiência que a maioria das crianças e dos adolescentes tem nesse período: de você se imaginar muito grande, com um relógio ínfimo no seu pulso, e, simultaneamente, você vive a experiência de ter um relógio muito grande e você ser muito pequeno, ou você e o relógio serem muito pequenos, você e o relógio serem muito grandes... Mas tudo de uma maneira simultânea (MEIRELES, 2021).

A referência ao espaço *percebido* continua as investigações do artista em seus *Espaços virtuais* e *Volumes virtuais*. Ao mesmo tempo, *Frenteira vertical*, a meu ver, antecipa a preocupação política que Meireles disse ter assumido após a censura à Pré-Bienal no MAM-RJ (maio de 1969), e que atinge seu ápice em 1970 com as *Inserções em circuitos ideológicos* e com *Tiradentes: totem-monumento ao preso político*. Tanto que uma anedota envolvendo o marechal Artur da Costa e Silva, segundo “presidente” do período ditatorial, teria inspirado o projeto:

[...] Em uma visita ao Panorama com estudantes, o artista [Cildo Meireles] contou uma anedota que poderia estar entre as referências na concepção de seu projeto [para *Frenteira vertical*]. Dizem que o general Costa e Silva, quando presidente do Brasil, estava em um avião a 11 mil pés de altitude e perguntou a um assessor se ali eles ainda estavam em território brasileiro. Com a resposta positiva, o general teria dito: “Nossa, sabia que o Brasil era grande, mas não que era tão alto!”. A estupidez do comentário tornou-se célebre por-

que reflete a vontade de grandeza e o discurso desenvolvimentista que a ditadura militar reeditou de forma caricata e que atravessa toda a história da república nacional (MIYADA, 2017, pp. 137–138).<sup>115</sup>

Cabe, nesses moldes, encarar *Fronteira vertical* como um comentário às desmedidas econômicas do Brasil ditatorial, que também existe em *Um X*. Por fim, para sobre a proposta de Meireles uma dúvida eminentemente conceitual: havia, afinal, necessidade de executá-la? A ideia transmitida pelo projeto não se basta? O que se ganha após a concretização da ideia que já não estivesse no enunciado?

A realização de *Fronteira vertical*, aliás, não foi nada simples. Alcançar o ponto mais alto do Brasil exigiu uma complexa logística, além de uma árdua excursão. É nesse sentido que a obra se descola do improvisado e da precariedade que costuma se associar à arte de guerrilha. Pelo contrário, trata-se de uma ideia bastante custosa, exigente do ponto de vista *material*. Assim como *Um X*: um tanque de transporte de gasolina não é, por certo, uma peça de fácil ou de barato acesso.

A desproporção dos projetos, o custo para executar *Um X* e *Fronteira vertical* explicariam, assim, por que eles não foram concretizados em 1969. Gross e Meireles contavam, então, com cerca de 20 anos de idade e uma carreira artística ainda bastante inicial. Faz sentido que não tivessem os meios ou os recursos para viabilizar ideias tão ambiciosas. No mais, o contexto não era, exatamente, de incentivo à criação artística, antes pelo contrário.

Nem *Um X* nem *Fronteira vertical* foram alvo direto de censura durante a ditadura militar. Inclusive porque, à época, eram apenas projetos, esboços que nem foram exibidos ou divulgados, até onde pesquisei. Por outro lado, não consigo descartar a hipótese de que o ambiente repressivo pesou de algum modo sobre esses trabalhos; sobretudo diante da atuação errática dos militares no caso das artes visuais, conforme se abordou. A dificuldade de viabilizar uma proposta artística, que é crônica no Brasil, provavelmente se multiplicou em função da ameaça de censura sempre dispersa, mas sempre presente durante o período ditatorial.

Nenhum dos dois projetos é, afinal, *impossível* de executar. Arrisco até dizer que eles nem são tão extraordinariamente mirabolantes – mas talvez seja o olhar de alguém acostumada com a arte contemporânea nos dias de hoje.

Também é certo que tanto Gross quanto Meireles seguiram acreditando na potência de suas ideias, a ponto de resgatá-las cerca de cinquenta anos depois. É possível que a inserção do aspecto político, contextual, de *Um X* e de *Fronteira vertical* na estrutura e não na temática, conforme referi no início desta seção, tenha favorecido o trânsito temporal das propostas. A propósito, elas não seriam mera *representação* da ditadura militar.

Passo, então, a analisar as *atualizações* das obras. O segundo capítulo é dedicado à execução de *Um X*, no ano de 2018; e o terceiro, à de *Fronteira vertical*, em 2015.

---

115 Meireles repetiu essa anedota na entrevista que realizei com ele para esta dissertação (MEIRELES, 2021).

# OS DOIS TEMPOS SOMBRIOS DE UM X 02

Carmela Gross se lança, com frequência, ao vasto terreno da metáfora mínima em arte. Já o referi ao comentar as obras apresentadas pela artista na Bienal de São Paulo de 1969. Em princípio, *Um X* parece ser uma dessas quase não metáforas, algo que brinca “com o coeficiente zero de arte” (GROSS, 2021). O título é quase tautológico diante da intervenção, por si só bastante simples: o símbolo X desenhado diretamente sobre uma das paredes da mostra *AI-5 50 anos: ainda não terminou de acabar*.

Ao seu lado, lia-se o seguinte relato da artista, também sem rodeios:

#### RELATO DE UM PROJETO 1968/69

Um esboço do trabalho foi registrado simplesmente em um desenho feito em guache sobre papel. O desenho se perdeu. Mas eu o tenho na memória. Configurava um grande tanque, um cilindro metálico, parecido com estes que são acoplados em caminhões de transporte de gasolina. Era pintado de amarelo brilhante e sobre essa superfície desenhei um X em vermelho, bem grande.

Pretendia apresentar aquele enorme tanque numa sala qualquer de exposição – a rua dentro da sala. Queria mostrar o trabalho bruto no espaço de arte, a forma-máquina no lugar da forma-escultura, a matéria inflamável como anúncio de incêndio e a interdição sob os traços de um X.

A escala do objeto imaginado era desproporcional em relação ao meu conhecimento de como construí-lo, ao custo material para confeccioná-lo e como e onde obter informações para fazê-lo. E apesar disto, ou por causa disto, ingenuamente ele me entusiasmava.

Talvez tudo fosse mesmo desproporcional. Mais do que tudo, os tempos sombrios eram desproporcionais. O objeto não foi realizado, os tempos sombrios, sim.

**Carmela Gross, agosto de 2018** (apud MIYADA, 2019, p. 46).

**Carmela Gross (1946)**

*Um X (1968/69–2018)*

Intervenção e texto, dimensões variáveis

Relato de um projeto 1968/69

A economia – visual, pictórica, semântica – é só aparente. *Um X* transborda em vários aspectos. Entre os mais flagrantes, está a abundante *temporalidade* da proposta. Algo dela começou no final dos anos 1960, depois se perdeu, para ressurgir diferente em 2018. Quase cinquenta anos mais tarde. Este capítulo se dedica à obra e a seus atravessamentos temporais; que não se resumem ao passado. Os “tempos sombrios” citados por Gross parecem se prolongar no presente. Também falta algo em *Um X*. Uma ausência que se estende para o futuro; um anúncio do que ainda pode ser. Até o título é equívoco: não tenho certeza se o projeto de 1968/1969 se chama *Um X* tanto quanto aquilo que foi mostrado em *AI-5 50 anos*. Dada a ausência de negativa nesse sentido, utilizo *Um X* para me referir a ambos (projeto e intervenção na mostra).

Busco abarcar *Um X* em sua modesta extensão, ora enfocando detalhes, ora tentando entender contextos. Para tanto, proponho o seguinte percurso: no primeiro subcapítulo (2.1), analisa-se a exposição que retomou *Um X*, como ele se relaciona com suas linhas de investigação e de que maneiras existiu na mostra. O subcapítulo seguinte (2.2) questiona os elementos de *Um X* para além do X – não se satisfaz com a imediata simplicidade da proposta; busca brechas, sentidos, significados em suas aberturas. Tal análise conduz a um estudo mais demorado do segundo tempo, do segundo contexto em que *Um X* tentou existir (subcapítulo 2.3). *Tentou existir*, pois se pode dizer que permaneceu irrealizado tanto em 1968/1969 como em 2018. O último subcapítulo (2.4) explora, assim, as possibilidades dessa *irrealização*.

## 2.1 AI-5 50 anos e a retomada de Um X

“Para que pode servir uma instituição de arte em um país como o Brasil, hoje, em 2018?” (MIYADA, 2019, p. 9). É essa a primeira frase que se lê no catálogo da mostra *AI-5 50 anos: ainda não terminou de acabar*, que ocorreu entre 04 de setembro e 04 de novembro de 2018, no Instituto Tomie Ohtake, em São Paulo, com curadoria de Paulo Miyada. A mostra em questão é uma resposta contundente à pergunta. *Um X* foi retomada por e para *AI-5 50 anos* e, de certo modo, está *entranhada* nela, em uma de suas paredes. Também representa uma das estratégias principais na formulação da exposição: mostrar trabalhos que, por algum motivo, não puderam ser vistos durante a ditadura militar.

Não há como falar de *Um X* sem falar de *AI-5 50 anos*, de modo que é este o tema do primeiro subcapítulo. Começo com considerações gerais sobre a mostra (2.1.1), para então comentar a parede específica de *Um X* (2.1.2). Por fim, relato como a proposta, que não “existia” até 2018, foi descoberta no contexto da exposição (2.1.3). O subcapítulo seguinte dedica-se aos elementos de *Um X*.

### 2.1.1 Ainda não terminou de acabar

*AI-5 50 anos: ainda não terminou de acabar*. O título resume o intuito da mostra: rememorar a ditadura militar brasileira, principalmente sob o ponto de vista artístico, no cinquentenário do AI-5, promulgado em 1968, marcando o endurecimento do regime (conforme se abordou no capítulo anterior). Não se tratou de uma homenagem ou de uma celebração. O esclarecimento talvez soe supérfluo, mas não me parece de todo inútil, ainda mais diante do crescente saudosismo em relação ao regime militar, encabeçado, nos últimos anos, pelo atual Presidente da República. Jair Bolsonaro já elogiou, em mais de uma ocasião, notórios torturadores do regime militar, como o coronel Carlos Alberto Brilhante Ustra (DELLA BARBA; WENTZEL, 2016).

Nesse norte, *vide* o subtítulo, a exposição não visava pautar a ditadura como um episódio pretérito, encerrado; mas antes como algo que se renova ou que persiste no presente do Brasil – algo que *não terminou de acabar*.<sup>116</sup> A frase pode assumir vários sentidos. Miyada, em palestra sobre a exposição, destacou três: o *trauma* da violência ditatorial, com seus efeitos incalculáveis e duradouros; a *frustração* da anistia e da redemocratização lentas e extorquidas<sup>117</sup>; a *repetição* dos anseios autoritários (MIYADA, 2019, p. 518). Por sinal, *AI-5 50 anos* ocorreu simultaneamente à última eleição presidencial (2018), vencida por Bolsonaro. Em texto escrito logo após o encerramento (tanto da eleição quanto da mostra), o curador reitera a atualidade da reflexão sobre a ditadura:

[...] O que se vive agora é um rescaldo ardente do quão profundo foi o dano deixado pelos anos do regime militar, agravado pelo caráter precário das instituições democráticas que não foram tão revistas e fortalecidas nas últimas 3 décadas quanto teria sido necessário. Nesse sentido, o AI-5 ainda não acabou mesmo de terminar, e tudo leva a crer que seus efeitos serão ainda mais sentidos nos próximos anos. Parece que se perdeu o véu da moralidade que ainda exigia alguma discrição das reencenações mais perversas da autoritária violência de Estado (MIYADA, 2019, p. 17).

116 A frase remete ao conhecido livro *1968: o ano que não terminou*, lançado em 1989 pelo jornalista Zuenir Ventura. Miyada, contudo, oferece outra explicação para o título: “Durante um dos debates promovidos pela mostra [OSSO – exposição-apelo ao amplo direito de defesa de Rafael Braga, indicada como precursora de AI-5 50 anos], a historiadora Suzane Jardim relatou uma discussão que viveu na USP durante uma aula de História, porque uma professora falou: ‘Vocês conseguem imaginar como era ruim durante a ditadura militar, quando alguém poderia entrar na sua casa sem mandado? [...]’. Nesse momento, Suzane levantou a mão e disse algo assim: ‘Sim, professora, eu sou negra, moro na periferia de São Paulo. Eu sei exatamente do que você está falando, isso não terminou de acabar, isso não foi inventado pela ditadura e não acabou com o final dela. Apenas se concentrou em determinados endereços e grupos sociais’” (MIYADA, 2019, pp. 516–517).

117 Empresto o adjetivo “extorquida” de artigo de Jeanne Marie Gagnebin, *O preço de uma reconciliação extorquida* (In: TELES; SAFATLE, 2010, pp. 220–232).

*AI-5 50 anos* partiu, portanto, de uma vontade anacrônica similar à que se ensaia nesta dissertação. Abordagens diversas foram utilizadas para desenvolvê-la na exposição. Por exemplo, foram comissionadas obras de artistas mais jovens, nascidos durante o regime militar, nas quais se lançavam olhares sobre o período a partir de registros históricos. É o caso de *Lição mínima: alegoria de um tumbeiro y suas derivas* de Paulo Nazareth (1977). Nesse trabalho, segundo Miyada, “Nazareth reflete histórias distantes e próximas, da escravidão ao presente. O espaço cercado abriga terra de uma fazenda cafeeira do interior de São Paulo, em que repousam abricós-de-macaco, frutos não comestíveis de cheiro intenso, que para o artista remetem ao odor de carne humana putrefata” (MIYADA, 2019, p. 408).<sup>118</sup>

Outro segmento – o mais numeroso, eu diria – consistiu na (re-)exibição de propostas realizadas durante a ditadura, ou de registros delas. Praticamente todas as obras referidas no capítulo anterior participaram de *AI-5 50 anos*: diversos painéis de Claudio Tozzi; a *Queda do motociclista da Força Aérea do Brasil* de Evandro Teixeira; fotografias dos *Enterros aquáticos* de Paulo Bruscky, das trouxas de Artur Barrio, de *Tiradentes: totem monumento ao preso político* de Cildo Meireles; imagens divulgadas por Antonio Manuel n’*O Jornal em De 0 a 24 horas* – para citar apenas algumas. Além disso, farta documentação, escrita e em vídeo, foi compilada ou produzida para a mostra: pareceres de censores, artigos de jornal, depoimentos de artistas, de diretores de teatro, de músicos que sofreram censura à época, livros sobre resistência à ditadura... Boa parte dos documentos esteve em exposição junto (em pé de igualdade) com os trabalhos artísticos.

Sob essa perspectiva, Miyada não foi o único curador da mostra. Diversos pesquisadores, além da equipe do Instituto Tomie Ohtake, participaram da criação desse *arquivo* sobre a cultura durante a ditadura militar brasileira, com informações tanto históricas como inéditas (estas obtidas sobretudo nas entrevistas). O catálogo de *AI-5 50 anos*, com suas quase seiscentas páginas, assegura a existência desse importante repertório mesmo após o fim da exposição. Nele, há textos assinados por: Alexandre Pedro de Medeiros, Caroline Schroeder, Izabela Pucu e Luise Malmaceda, entre outros; limitei o rol aos autores com artigos citados no primeiro capítulo deste trabalho.

Aliás, o catálogo em questão é uma de minhas fontes principais, e creio que esta pesquisa teria ido menos longe sem ele. A propósito, a criação de *memória*,

---

118 Vale lembrar da obra exposta por Antonio Manuel no Salão da Bússola, irritando alguns críticos por envolver material orgânico (plantas) que apodreceu durante a mostra.

no caso por meio de um acervo artístico-documental, é uma das formas de lidar com a ditadura que insiste em não acabar. Um diálogo (anacrônico) entre passado e presente. Uma estratégia para combater o esquecimento que espreita esse período cada vez mais recente da história nacional. Cabe a seguinte provocação de Teles e de Safatle: “Quem sabe, daqui a algumas décadas, conseguiremos realizar o feito notável de fazer uma ditadura simplesmente desaparecer?” (TELES; SAFATLE, 2010, p. 10).

Existe, por fim, uma espécie de obras mostradas em *AI-5 50 anos* que escapa às anteriores. Isto é, não se trata de propostas dos anos 1960/1970 que foram *re-expostas*, nem de trabalhos inéditos de artistas mais jovens. Refiro-me a criações do período ditatorial que, por algum motivo (censura, via de regra), ainda não haviam sido exibidas. A ideia de buscar tais produções partiu de uma fala da artista Anna Maria Maiolino (1942), e está, de algum modo, na *gênese* de *AI-5 50 anos*. Segundo Miyada:

[...] Em fevereiro de 2018, a Escola Entrópica do Instituto Tomie Ohtake recebeu a artista Anna Maria Maiolino para uma apresentação da sua trajetória e do seu pensamento. Durante sua fala, reconfigurou-se a proposta acerca do AI-5. [...] Isso porque Maiolino mostrou em sua apresentação uma obra chamada *Um dia*, filme Super-8 gravado em 1976, digitalizado no ano 2000 e sonorizado e montado apenas em 2014. Esses longos hiatos na produção do filme refletem o tempo que a artista levou para conceber a forma definitiva da obra cujo principal substrato eram filmagens de exercícios de rotina de soldados que treinavam na Quinta da Boa Vista, Zona Norte do Rio de Janeiro, durante a ditadura militar. Ao refletir sobre o que poderia ter levado Maiolino a deixar incompleta uma obra por tanto tempo, imaginamos a força que poderia resultar da reunião e exibição de um amplo acervo de obras, ideias, iniciativas artísticas que houvessem sido pensadas, tentadas, ensaiadas durante a ditadura, e que por algum motivo não tivessem sido realizadas ou concluídas (MIYADA, 2019, pp. 517–518).<sup>119</sup>

*Um X* faz parte desse último grupo, assim como obras expostas ao seu lado, formando um mesmo núcleo. Outro dado curioso: esse *núcleo* se concentrava em uma parede um tanto específica de *AI-5 50 anos*, pintada em amarelo vivo, contrastando com a brancura das demais.

---

119 Anoto que só descobri, fascinada, que o vídeo inacabado de Maiolino foi uma das inspirações de *AI-5 50 anos* já nos lances finais da pesquisa, em entrevista que realizei com Miyada no início de 2021 (constante dos apêndices). O encontro com *Um X*, conforme indiquei na introdução, foi quase-intuitivo, crescendo nesses desdobramentos.



Vista da exposição *AI-5 50 anos: ainda não terminou de acabar* (Instituto Tomie Ohtake, 2018)

### 2.1.2 Uma parede específica

Tratava-se da primeira parede, à esquerda, para quem entrava no espaço expositivo. *Um X* aparecia mais ou menos ao meio dela, o símbolo marcado em pastel oleoso preto diretamente sobre o fundo amarelo, com dimensões nem grandes nem pequenas, a medida de um risco com o braço estendido. À direita do X, uma pequena placa branca continha o relato de Gross sobre o projeto de 1968/69. Havia três obras à direita de *Um X*, e uma, à esquerda. Identifico-as nessa ordem, indo do mais longe ao mais próximo do trabalho aqui analisado.

Assim, começo por **(1)** *Passeata de calouros da Universidade de Brasília* [UnB], uma série de três fotografias de Jorge Bodanzky (1942). Os registros, realizados em 1964, mostram a resistência dos estudantes às tentativas de intervenção na universidade pelo regime militar recém-instaurado. Conforme Priscyla Gomes, a “UnB, idealizada como laboratório de pensamento transdisciplinar sobre os problemas brasileiros por Darcy Ribeiro e Anísio Teixeira, foi alvo de várias ações repressoras em razão do caráter revolucionário de seu programa de ensino e da proximidade com o Congresso Nacional” (GOMES, *In* MIYADA, 2019, p. 37). Bodansky era, à época, calouro do curso de Arquitetura e Urbanismo, mas deixou a UnB, voltando para São Paulo, após as demissões coletivas na instituição em 1965.

Depois das fotografias, estava a pintura **(2)** *Gibi, o prazer é tudo... meu!...*, além de uma reprodução de páginas do livro *No temporal* (1969), ambos de Décio Bar. Em seguida, havia uma versão de **(3)** *O presente*, realizada pela artista Cybèle Varela especialmente para *AI-5 50 anos*, a partir de fotografias do objeto original, que foi destruído em 1967. À direita de *O presente*, tinha-se **(4)** *Um X* e, encerrando a parede em questão, foram exibidos **(5)** textos e fotografias a respeito dos *Parangolés* de Hélio Oiticica, além de um vídeo com as peças sendo ativadas no evento *Apocalipopótese* no MAM-RJ em 1968 (MIYADA, 2019, pp. 38–69).

O curador Paulo Miyada, em vídeo de visita guiada disponível no canal do *Youtube* do Instituto Tomie Ohtake, afirma que essa parede (ou núcleo) de obras tematiza a prática de censura pelos militares desde o início da ditadura, ou seja, antes mesmo da promulgação do AI-5, em dezembro de 1968 (INSTITUTO TOMIE OHTAKE, 2019). De certo modo, a sequência de trabalhos traduz aquilo que se apresentou algumas páginas antes, no ponto 1.1.3 desta dissertação, voltado para censura às artes visuais antes do AI-5.

Em 1965, **(5)** passistas vestindo os *Parangolés* foram impedidos de permanecer no interior do MAM-RJ durante a abertura da exposição *Opinião*

65. No mesmo ano, **(2)** *Gibi, o prazer é tudo... meu!...* foi retirada da mostra *Propostas 65* na FAAP por ordem do diretor da instituição. Antes da abertura da IX Bienal de São Paulo (1967), houve a exclusão de **(3)** *O presente*, em cumprimento a ofício enviado pelo Delegado da Polícia Federal paulista a Ciccilo Matarazzo, então presidente do evento. Com medo, os pais da artista destruíram a obra após a censura, por isto Varela teve de reconstruí-la para *AI-5 50 anos* (MIYADA, 2019, pp. 38–69).

Duas obras da parede amarela não aparecem nesse rol: as fotografias de Bodanzky e *Um X*. Quanto às primeiras, até onde apurei, não foram alvo direto de censura. Ainda assim, retratavam a resistência estudantil às tentativas de controle do ensino superior pelos militares desde os primeiros momentos da ditadura. Os registros, ademais, poderiam muito bem ter sido censurados, visto que não faltam casos de censura envolvendo imagens relacionadas a manifestações estudantis. Por exemplo, os painéis de Antonio Manuel e as fotografias de Evandro Teixeira que, por apresentarem essa temática, teriam motivado o fechamento da Pré-Bienal de Paris.

Resta *Um X*. Na medida em que as demais obras da parede referem-se, de algum modo, à censura no período ditatorial, é de se presumir que a proposta de Gross também – ao menos dentro do discurso de *AI-5 50 anos*. Todavia, se a obra nem existia antes de 2018, como poderia ter sido censurada?

### 2.1.3 A descoberta de uma obra que não existe

Na entrevista realizada para esta dissertação, foi nestes termos que Carmela Gross iniciou nossa conversa: “É muito interessante você escolher esse trabalho, na medida em que é um trabalho inexistente” (GROSS, 2021). De fato, *Um X* se tratava, até *AI-5 50 anos*, de um esboço que não foi divulgado pela artista. E não fica claro, nem na exposição, nem no catálogo, como ele foi descoberto, de que forma voltou à tona em 2018, cerca de cinquenta anos depois de sua criação (e interrupção). Obtive a resposta ao perguntar para o curador da mostra e para Gross.

A propósito, Miyada contou ter escrito e enviado uma carta a diversos artistas, indagando-os sobre possíveis propostas que, por alguma razão, não puderam realizar durante a ditadura militar:

[...] E [no processo curatorial de *AI-5 50 anos*, teve] uma terceira frente que foi o contato direto com diversos artistas para quem eu mandei uma carta que explicava por que o projeto estava sendo feito, quais eram as preocupações, as premissas, e fazia uma pergunta sobre que projetos, ou que obras, eles não puderam, ou não quiseram, ou não conseguiram mostrar naquele período.

Essa carta foi respondida de formas muito diferentes: alguns artistas falaram de censuras diretas, outros de autocensura...

O Antonio Manuel, por exemplo [...], consegue falar por horas sobre as censuras que ele recebeu, porque ele estava em muitos lugares. E, talvez por usar jornal, fosse muito tangível a possível motivação política do trabalho, e [por isso] ele fosse muito visado... Ou era um azar... Mas ele tem uma coleção de casos de censura.<sup>120</sup> Outros têm situações mais tênues ou ambivalentes, entre esses outros, a Carmela me respondeu, e a gente marcou uma conversa, na qual ela contou de *Um X* [...] (MIYADA, 2021).

A ideia de buscar trabalhos irrealizados surgiu em função de um vídeo que Anna Maria Maiolino finalizou em 2014, mas cujas imagens foram captadas ainda na ditadura militar – como antes referido. A existência dessa correspondência entre curador e artistas aparece bem timidamente, já nas páginas finais do catálogo de *AI-5 50 anos*:

A primeira iniciativa quando esse novo princípio curatorial se delineou [a partir do vídeo de Maiolino], a primeira iniciativa [sic] foi procurar os artistas diretamente, dentro do possível, dos que estão vivos e puderam ser contatados. Começamos dezenas de conversas, por meio de cartas, telefonemas e encontros, recebendo respostas e questionamentos. Com isso, o projeto ganhou complexidade (MIYADA, 2019, p. 518).

Em um primeiro momento, Miyada e Gross decidiram expor o esboço original de 1968/1969. Tratava-se, segundo a artista, de “um pequeno guache, do tamanho de uma [folha] A3 mais ou menos, onde havia o desenho de um grande tanque, desses tanques de gasolina, às vezes redondos ou ovais, que são continentes de combustível. [...] era um grande cilindro oval, todo amarelo, aonde tinha um ‘X’ em vermelho” (GROSS, 2021). Contudo, ela não logrou localizar esse projeto. Ou seja, nada havia para expor. Miyada insistiu:

[...] Ela ficou alguns meses procurando esse desenho e não encontrou. Daí ela perguntou, “mas você quer falar disso?”, no sentido de, não é exatamente uma obra censurada, não é nem exatamente uma obra... E eu falei “sim”, porque para mim essa categoria de gestos interrompidos importa muito, ela precisava estar presente durante toda a exposição; porque senão parece que só se caracteriza um vestígio da violência [da ditadura] quando ela chega às últimas consequências, e isso é a situação mais grave, [mas] que não elimina a existência das outras (MIYADA, 2021).

Reforçou-se, assim, o desafio de mostrar um trabalho inexistente, ou antes, que só existia na memória de Gross. De certo modo, *Um X* é tanto uma obra *per se*, como o indício de uma obra que não pôde ser, que ainda não foi, que se perdeu.

---

120 Boa parte dos casos de censura narrados no primeiro capítulo deste trabalho detalham a “participação” de Manuel.

A proposta ganha contornos de uma lembrança de si mesma, de seu contexto original. Curador e artista, à falta do desenho, passaram a procurar formas de evocar *Um X* em *AI-5 50 anos*. Miyada detalhou, em entrevista, o caráter conjunto desse esforço. O trecho é um tanto longo, mas considero relevante transcrevê-lo:

Uma coisa que eu pensei em falar, que não está escrito em lugar nenhum, é que esse [*Um X*] foi um processo de colaboração entre curador e artista muito franco e muito direto. Sem uma preocupação de uma divisão técnica entre o que o curador pode falar e o que o artista pode falar; o que é fazer uma obra, o que é fazer uma exposição. Isso [já] está no momento em que eu escrevo uma carta na qual eu não digo “quero mostrar este trabalho”, mas eu conto de uma pesquisa que lida, necessariamente, com coisas não documentadas e dou a oportunidade de uma conversa... É um gesto de confiança ou de escuta. Ela [Carmela Gross] se propõe a ler a carta, a responder e a contar algo que ela não tinha registrado de nenhuma outra forma; não tinha colocado no portfólio, não tinha publicado um texto, não tinha feito menção a isto em nenhuma exposição. Ela resolve que esse contexto específico justifica que ela traga à tona essa memória. Da minha parte, eu considero que a “não existência” dessa memória [física ou materialmente] é significativa, diz muito sobre a própria obra e sobre o momento, e convido ela a expor essa memória. Daí ela [a artista] pensa, em um vai-e-volta comigo, qual é a melhor maneira de expor isso. Lógico, durante um momento, a gente levou a conversa até aí e falou: “bom, vamos achar o desenho, a gente vai mostrar o desenho”, resolveu. Seria uma solução estável, firme, porque você fala: “eu levei uma memória até o ponto em que ela chegou em um documento material”, então eu mostro esse documento, ele atesta alguma coisa, e eu expando a história ou a reflexão sobre isso. Mas o documento continuou ausente. Daí a gente teve que decidir se interrompia esse desejo, se só falava dele no campo de uma entrevista, alguma coisa assim, ou se insistia em mostrar algo que nem o documento guardou. A escolha naquele momento foi fazer isso [a última opção] (MIYADA, 2021).

Saber desse processo, de seu caráter mnemônico, quase íntimo, confere, a meu ver, novos significados à solução encontrada. Isso porque *Um X* resultou praticamente em uma obra específica, entranhada em *AI-5 50 anos*. Trago a versão de Gross: “Com essa perspectiva [da ausência do desenho], o Paulo Miyada propôs que eu pintasse, fizesse um novo ‘X’ na parede do Instituto Tomie Ohtake. Eu escolhi um amarelo específico, é o amarelo das máquinas de serviço, de escavadeiras ou guindastes. Era esse o amarelo, pesquisei especificamente a cor, pintamos a parede de amarelo e eu fui lá e registrei o ‘X’, feito com bastão oleoso” (GROSS, 2021).

A existência de *Um X* dependia da mostra, na medida em que, finda esta, não se manteve, nem se poderia mover o símbolo marcado diretamente sobre a parede do Instituto Tomie Ohtake. O caso é diferente do de Cybèle Varela, por exemplo. Ela reconstruiu *O presente* especialmente para *AI-5 50 anos*, mas, salvo melhor juízo, levou a obra consigo ao final da exposição, podendo mostrá-

la novamente onde quisesse. Gross não tinha essa opção. Por outro lado, tornou pública a memória de *Um X*, o que é também uma forma de continuação. Estou, afinal, discutindo a proposta aqui, mesmo depois de seu “apagamento” físico.

Ao mesmo tempo, *Um X* existia na exposição, tanto quanto a exposição existia em *Um X*. A referida parede amarela, distintiva, foi uma escolha de Gross; selecionou-se seu tom em função do esboço original. E se colocou outras obras sobre a parede “de” *Um X*. Elas teriam passado, então, a integrar a proposta de Gross? Teriam se tornado parte dessa memória?

Alguém poderia sugerir que a colocação de mais trabalhos sobre o fundo amarelo atendeu a questões práticas: não havia como dedicar uma parede inteira a *Um X*. Acontece que uma coisa não anula a outra: mesmo que as demais obras lá estivessem em prol do aproveitamento do espaço, o efeito é que participaram, de algum modo, de *Um X*. De fato, a modalidade dessa participação é um tanto misteriosa, mas isto não é motivo para deixar de apontá-la. Questionei Gross sobre isto, especificamente:

A parede era inteiramente amarela e [sobre ela] são muitas outras obras, outros desenhos, outros acontecimentos, outros artistas, o que é muito bonito, generoso do Paulo. Em um pequeno intervalo, eu fiz o “X”. Então o “X” comparece como uma memória virtual de um trabalho que não foi feito. E essa memória gestual, conversando com outros trabalhos antigos, dessa época de 1968/69, [cria] como se fosse um território mais amplo. Eu fiquei muito contente, é como se fosse uma ala da escola de samba presente nessa parede amarela (GROSS, 2021).

*Um X* ganharia, talvez, em contundência, se tivesse tido a parede amarela só para si. Criar-se-ia, desse modo, um plano de cor a envolver o espectador, que poderia submergir em *Um X*, em vez de vê-lo em “um pequeno intervalo”. A sua vez, a versão da escola de samba, isto é, de um território semântico mais amplo, também me parece válida. Seja como for, *Um X* não é só um X. Aprofundarei os elementos da proposta, conforme apresentada em *AI-5 50 anos*, no próximo subcapítulo.

## 2.2 *Um X* além do X

Desde o título, o X é o elemento que ganha mais destaque em *Um X*. Mas não se trata do único, talvez nem do mais relevante. Exploro outros dois que, tanto quando o símbolo, configuram a obra em *AI-5 50 anos*: a parede e o relato da artista. A análise ensaia possíveis significados dos três separados e em conjunto, recorrendo a referências diversas, desde outras obras de Gross até a literatura.

Adoto a seguinte ordem: parede (2.2.1), X (2.2.2) e relato (2.2.3). Não busco, com ela, estabelecer uma hierarquia entre esses componentes, mas antes um fio narrativo. A parede encerrou o subcapítulo anterior; o relato encaminha o próximo.

### 2.2.1 A parede

Já iniciei as considerações sobre a parede de *Um X*. Antes de prosseguir, contudo, volto um pouco. Foi necessário algum esforço dedutivo para concluir que o tom de amarelo foi determinado pela obra de Gross. Nada na mostra ou no catálogo indicava-o com firmeza. Há um texto de Miyada que estava na placa branca, ao lado do X, em *AI-5 50 anos*, e também consta do catálogo. Seu conteúdo é o seguinte:

A produção de Carmela Gross em finais da década de 1960 inicia seu interesse pelos cacos de desenho que o espaço urbano concretiza na justaposição de elementos que não foram originalmente concebidos para serem marcos na paisagem. No contexto político da época, esse interesse impregnava obras como as que apresentou na 10a Bienal de São Paulo (1969) – que delineavam elementos urbanos recobertos ou ocultos – com sentidos latentes de violência e perigo.<sup>121</sup> A fim de tornar compartilhável um projeto dessa época que não foi realizado e não deixou vestígios, fez-se o convite para que Carmela Gross interviesse com cor e desenho nesta parede e compartilhasse sua memória no texto reproduzido aqui [relato da artista] (MIYADA, 2019, p. 46, itálico apostro).

A breve referência à *intervenção com cor* refere-se, pois, a toda a parede. Mas é curioso notar que se espalhou para além dela. A identidade visual da mostra acabou se *tingindo* do mesmo amarelo, em mistura com preto, desde as placas de entrada até a capa e diversas páginas do respectivo catálogo. Dessa forma, a pintura da parede poderia muito bem ter sido uma decisão puramente expográfica – isto é, do curador. Os depoimentos em entrevista de Miyada e de Gross, enfim, asseguram que o amarelo foi escolha da artista – conforme trecho antes reproduzido (MIYADA, 2021; GROSS, 2021).

Todavia, fiz questão de insistir um pouco no assunto, dedicando-lhe este tópico. Tanto porque me exigiu alguma pesquisa desvendar a “origem” da parede, como para reforçar a percepção (já indicada) de que *Um X* estava impregnado em *AI-5 50 anos*, e vice-versa. Ou seja, de que a obra foi formatada, pelo curador e pela artista, especialmente para a mostra, para *cabem* nela. E influenciou, em sentido inverso, a própria expografia.

121 Referiram-se os trabalhos apresentados por Gross na Bienal de 1969 no primeiro capítulo desta dissertação, no final da seção 1.1.4.



Vista do exterior da exposição *AI-5 50 anos: ainda não terminou de acabar* (Instituto Tomie Ohtake, 2018), onde há placas de identificação com as cores amarelo e preto



Capas do catálogo *AI-5 50 anos: ainda não terminou de acabar* (MIYADA, 2019)<sup>122</sup>

122 A propósito, a imagem é um detalhe da pintura *A prisão*, de Claudio Tozzi, reproduzida no primeiro capítulo. A obra original tem fundo branco com detalhes em preto, mas, para a identidade visual de *AI-5 50 anos*, trocou-se o branco pelo amarelo.

Em função da escala, a parede amarela “de” *Um X* alude ao enorme tanque metálico do projeto inicial de 1968/1969, que não existe na versão de 2018. Mesmo que o liame entre uma coisa e outra não seja tão evidente, parece-me razoável dizer que a dimensão do fundo amarelo impactava a fruição da obra. A propósito, seria diferente defrontar-se com o X contra um espaço amarelo menor, delimitado por uma moldura, como uma pintura, por exemplo. Por mais que, como também já indiquei, a existência de outras obras sobre a parede amarela *limitasse* em algum sentido o “espaço” de *Um X*, a existência da parede como *campo de cor* estimulava a percepção da obra como uma escultura, mais do que como uma pintura. Ou antes como uma coisa *entre* as duas.

Conforme mencionei no final do primeiro capítulo (1.3), há algo em *Um X* que se deveria perceber com o corpo, mais do que com o olhar. O enorme tanque amarelo imaginado por Gross confrontaria o espectador a nível corporal, de escala. Da mesma forma, a parede amarela criaria antes uma *atmosfera* (escultórica) do que uma imagem (pictórica). Eu poderia trazer exemplos do minimalismo estadunidense para aprofundar esses apontamentos.<sup>123</sup> De fato, creio que há uma boa medida de minimalismo no projeto original de *Um X*, na proposta de apropriação escultórica de um *ready-made* metálico, que se pretende “metáfora reduzido ao mínimo” (palavras de Gross) a ser percebida por um corpo em relação a seu tamanho, ao espaço que ocupa. Ao mesmo tempo, o ato de exibir um *tanque de gasolina*, marcado com um X, em plena ditadura militar, ostenta camadas de interpretação (política, social) que desbordam da assepsia sintática visada pelos minimalistas; algo na linha do conceitualismo latino-americano em relação à arte conceitual estadunidense.

Assim, em vez dos minimalistas, escolho citar Hélio Oiticica nesse ponto das reflexões sobre *Um X*. Eu mencionava que a parede amarela de *AI-5 50 anos* criava uma espécie de *campo de cor* – remissivo ao enorme tanque amarelo da ideia original de Gross, mas diferente. No início dos anos 1960, no Brasil, Oiticica passou a desenvolver suas obras *ambientais*, que criavam “espaços” de cor. O artista os apresenta como um *avanço* da pintura em direção ao espaço tridimensional (campo da escultura). Cito trecho de *A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade* (1962), um dos muitos textos de Oiticica sobre a própria obra:

---

123 Sobre o minimalismo, vale consultar o último capítulo do livro *Caminhos da escultura moderna* (São Paulo: Martins Fontes, 2001) de Rosalind Krauss e *O que vemos, o que nos olha* (São Paulo: Editora 34, 2010) de Georges Didi-Huberman.



**Hélio Oiticica (1937–1980)**

*Invenção da cor, Penetrável Magic Square # 5, De Luxe* (1977)

Instalação, dimensões variáveis

Instituto Inhotim, Brumadinho (MG, Brasil)

A chegada à cor única, ao puro espaço, ao cerne do quadro, me conduziu ao próprio espaço tridimensional, já aqui com o achado do sentido do tempo. Já não quero o *suporte do quadro*, um campo *a priori* onde se desenvolva o “ato de pintar”, mas que a própria estrutura desse ato se dê no espaço e no tempo. A mudança não é só dos meios mas da própria concepção da pintura como tal; é uma posição radical em relação à percepção do quadro, à atitude contemplativa que o motiva, para uma percepção de estruturas-cor no espaço e no tempo, muito mais ativa e completa no seu sentido envolvente (OITICICA, 1986, p. 51).

Caberia pensar a parede amarela de *Um X* como as paredes do *Penetrável Magic Square # 5* de Oiticica, hoje montado no Instituto Inhotim, em Minas Gerais. Busco, com isto, retomar o argumento de que o campo de cor amarelo estimulava entre os espectadores de *Um X* uma percepção “muito mais ativa e completa no seu sentido envolvente”, uma *atmosfera*. Mas de que tipo? Que envolvimento poderia ser incentivado pelo amarelo de *Um X*? Volto ao texto introdutório de Miyada. Conforme o curador, em 1968/1969, Gross “impregnava obras [...] com sentidos latentes de violência e perigo” (MIYADA, 2019, p. 46). Lembro, ainda, este trecho da entrevista com a artista: “escolhi um amarelo específico, é o amarelo das máquinas de serviço, de escavadeiras ou guindastes” (GROSS, 2021).

Trata-se de máquinas com as quais nos deparamos, vez ou outra, sobretudo no contexto urbano. O diálogo com a cidade, *com a rua*, é outro elemento forte da produção de Gross. Ela contou o seguinte, durante entrevista realizada por Douglas de Freitas:

A cidade é o material que perpassa e atravessa o meu trabalho. É o seu material e também a sua razão crítica. [...] As pessoas são parte do teatro urbano. A cidade é um canteiro de obras. Cada sujeito que trabalha sabe as operações que tem de fazer. O material bruto vira construção e constituição desse corpo social. Assim, também, a minha produção vai se constituindo desses elementos [...]. O meu trabalho é mais um entre tantos outros trabalhos (FREITAS, 2017, p. 204).

A referência à *rua* aparece no relato sobre o projeto de *Um X*: “Pretendia apresentar aquele enorme tanque numa sala qualquer de exposição – a rua dentro da sala” (GROSS *apud* MIYADA, 2019, p. 46). E, na entrevista realizada para esta pesquisa, quando indaguei a artista sobre possíveis relações de *Um X* com os trabalhos mostrados na X Bienal de São Paulo (1969), ela respondeu o seguinte:

**Juliana – Existe alguma relação do projeto original de *Um X* com as obras que você expôs na Bienal de São Paulo de 1969?**

**Carmela –** Existe. São, de novo, os objetos da rua, que nascem da observação da rua. A rua como esse lugar onde tudo acontece. Você abre os olhos e enxerga na rua toda a dinâmica da sociedade, como ela está se comportando, quais são as chaves para entendê-la. Isso se dá sempre na rua. A rua é esse lugar político por excelência [...] (GROSS, 2021).

Existem alguns sentidos inequívocos em deparar-se com escavadeiras, guindastes ou enormes tanques de gasolina na *rua*: alerta, perigo, interdição. Aprende-se isto silenciosamente, com o corpo. A meu ver, essa é a atmosfera em que Gross buscava envolver quem se deparasse com *Um X*. Nesse sentido, o X sobre o tanque do projeto original não seria o mensageiro *principal* da interdição, mas uma outra camada; alguma coisa *secundária*, a ser vista em conjunto com a estrutura metálica.

De outro lado, o confronto com uma parede em uma exposição, mesmo em cor diversa do arquétipo branco, não é assim tão incomum. Perde-se, com a parede, muito do impacto que teria o tanque. Em função disto, creio eu, o X que, no esboço era coadjuvante, assumiu papel central em *AI-5 50 anos*. O X tornou-se, em 2018, o elemento central, praticamente “único” de *Um X*.

## 2.2.2 O X

Tratava-se, afinal, de sua parte mais *visível*, apesar da aparência tímida. No esboço de 1968/1969, Gross havia previsto um grande X, em vermelho, com aspecto geométrico, acabado, *oficial*, sobre a estrutura em metal. Em *AI-5 50 anos*, marcou, manualmente, com pastel oleoso preto, um X sobre a parede (amarela) da sala expositiva. A mudança na forma de inscrição do símbolo reforçaria o caráter de memória do que foi exibido em *AI-5 50 anos*. Nesse sentido, tenho que a artista desenhou o X na parede como quem assinala o local do tesouro em um mapa, para não esquecer, para que seja possível encontrá-lo no futuro. Em entrevista, Gross comentou o seguinte sobre os traços do X:

[...] eu queria que esse X no âmbito da exposição fosse, de fato, uma coisa mais frágil. Essa linguagem manual, quase espontânea, quase infantil que aparece, era importante para mim. Nessa exposição, eu queria que fosse colocado dessa forma, em vez de simular aquele outro X, que seria um X da marca do poder, mais duro, mais industrial, mais maquinado, vamos dizer assim. Não é bem uma contradição, mas é uma dialética que permanece ali (GROSS, 2021).

A seu turno, Miyada narrou o desenho do X como um gesto de *síntese* do projeto original. Não se trataria de uma vontade de simular o que estava no esboço perdido, de imitá-lo, mas de condensá-lo na inscrição realizada diretamente sobre o espaço “real” da exposição:

Quando eu chamei a atenção [dela] para uma quase coincidência do tamanho da parede com um possível tamanho de caminhão, embora a gente não saiba que tamanho teria o projeto mesmo, mas um tamanho plausível para um tanque desses; ela respondeu dizendo, “mas eu não vou traduzir aquele gesto, eu não vou fazer uma representação daquele gesto, eu não vou simular aquele gesto, porque tudo isto teria que ter sido feito na hora, eu vou inscrever esse desenho”. [...] Assim, ela condensou o gesto [do projeto inicial], ela menos representou a obra e mais condensou o gesto, que era, efetivamente, o que: marcar um X na paisagem. Por um lado, o feito de marcar a paisagem e, por outro, um signo que é sinal de impedimento, X, “não passe”, interrupção, corte... Ela trouxe esse gesto para o espaço (MIYADA, 2021).<sup>124</sup>

---

124 Gross apresentou versão similar: “A gente não queria fazer um simulacro do trabalho, mas trazer a ideia do trabalho. Eu fico muito contente que o Paulo tenha proposto isto: apresentar uma ideia da proibição, sem poder se referir a toda materialidade, a tudo que estava na ideia inicial do trabalho. Isso é muito bom, é quase como se fosse uma escrita. Vocês que trabalham com texto e com análise das obras, vocês também vão para o universo do simbólico. Esse X, na verdade, entra no universo do simbólico tanto quanto a escrita” (GROSS, 2021).



### 3nós3

*X-galeria (1979)*

Fotografias da ação realizada em 02 de julho de 1979

A ideia de inscrição na paisagem talvez soe estranha (a mim soou de início) em se tratando de um X desenhado no interior do Instituto Tomie Ohtake. A conexão com a *rua*, que abordei ao tratar da parede, aprofunda-se no X diante de outro projeto, do mesmo período, assim relatado por Gross:

[...] Eu já tive um outro projeto de um X que era para fazer em um estacionamento, isso lá atrás, também nesse período de 1968/69. O estádio do São Paulo Futebol Clube, lá no Morumbi, tinha um grande estacionamento, gigante, e ficava em uma encosta, era uma parte asfaltada de uma encosta de morro que o clube usava para estacionamento nos dias de jogos. Então era um grande superfície negra, de asfalto, inclinada, o que era muito conveniente para fazer um X. Eu também projetei isso, mas eu também não fiz. Seria um X prateado, para fazer essa relação do metálico com o chão (GROSS, 2021).

A recorrência do X nos projetos de Gross durante a ditadura encontra eco em outras iniciativas do período, ainda que já na fase de *abertura*. Em julho 1979, o grupo 3nós3 – composto pelos artistas Hudinilson Jr. (1957–2013), Mario Ramiro (1957) e Rafael França (1957–1991) – realizou a intervenção *X-galeria*, na qual o símbolo foi marcado, com fita adesiva, nas portas de 27 galerias e um museu paulistas. Ao lado de cada X, afixou-se uma folha com a seguinte mensagem: “O que está dentro fica / O que está do lado de fora se expande”. A ação seguinte do 3nós3, em setembro de 1979, chama-se *Intervenção/interdição*. Nela, o grupo estendeu faixas de papel celofane nas ruas próximas ao Museu de Arte de São Paulo (MASP), atrapalhando o tráfego (GALERIA JAQUELINE MARTINS). Não há, nesta última, X evidente, mas percebe-se que ele ali está, subentendido.

Em 1985, Frantz (1963) produziu uma série de pinturas representando o X. Trata-se de um desdobramento das *Pichações* que o artista expôs no Museu de Arte do Rio Grande do Sul (Margs) em 1982. O título alude à inspiração dos trabalhos: Frantz explorava inscrições recorrentes nas ruas de Porto Alegre à época, sobretudo a frase “abaixo a ditadura”. Tais obras voltaram às paredes do Margs em 2019, quando o diretor da instituição, Francisco Dalcol, escreveu o seguinte: “Em 1982, Frantz apresentou no museu a exposição ‘Pichações’. Nela, mostrava suas pinturas baseadas nas intervenções escritas que encontrava nos muros, muitas delas de caráter político e subversivo, e que depois o levariam a outras obras, como a série pautada pela presença recorrente e expressiva do X, este símbolo dúbio, que ao mesmo tempo significa anulação e opção” (DALCOL, 2019).

O lembrete sobre o sentido *equivoco* do X é relevante. Seria simples encarar o X de *Um X* como um símbolo de interdição apenas, ainda mais em função do contexto ditatorial. De fato, acredito que a proibição é uma das temáticas principais da obra. Mas repito as palavras de Dalcol: o X também pode ser opção. E sugiro mais um sentido: o X incógnita, que não é nem negativo (interdição), nem positivo (opção). Existe algo de eminentemente *ilegível* no X, alguma espécie de mistério difícil de resolver. Não se deve, a meu ver, ignorar essa camada na leitura da proposta de Gross.

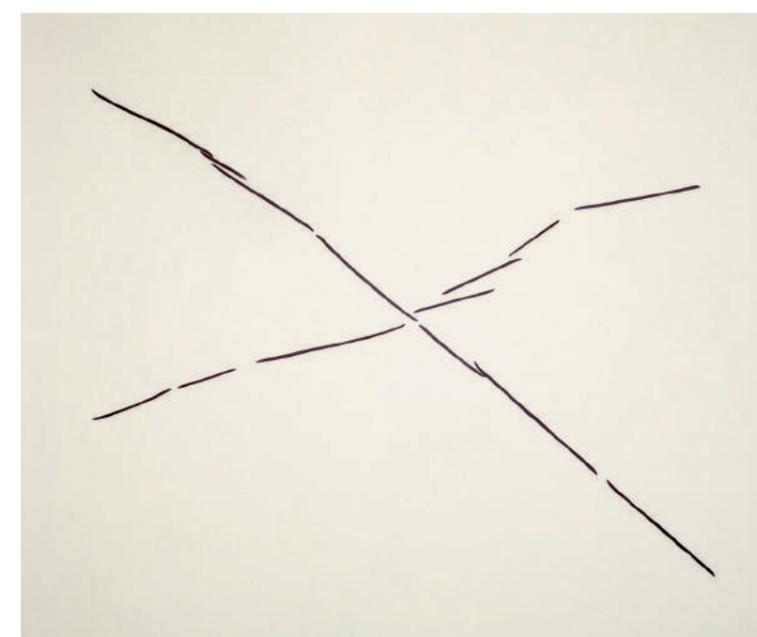
Sirvo-me da literatura para aprofundar os (não) significados do X. Em *Água viva*, a narradora inventada por Clarice Lispector (1920–1977) reflete ao longo das páginas sobre a dificuldade de expressar a si e ao mundo. Em dado momento, esse bloqueio se traduz nas seguintes considerações sobre o X:

Tenho que interromper para dizer que “X” é o que existe dentro de mim. “X” – eu me banho neste isto. É impronunciável. Tudo que não sei está em “X”. A morte? A morte é “X”. Mas muita vida também pois a vida é impronunciável. [...] “X” não é bom nem ruim. Sempre independe. Mas só acontece para o que tem corpo. Embora imaterial, precisa do corpo nosso e do corpo da coisa. Há objetos que são esse mistério total do “X”. Como o que vibra mudo. Os instantes são estilhaços de “X” espocando sem parar (LISPECTOR, 2020, pp. 65–66).

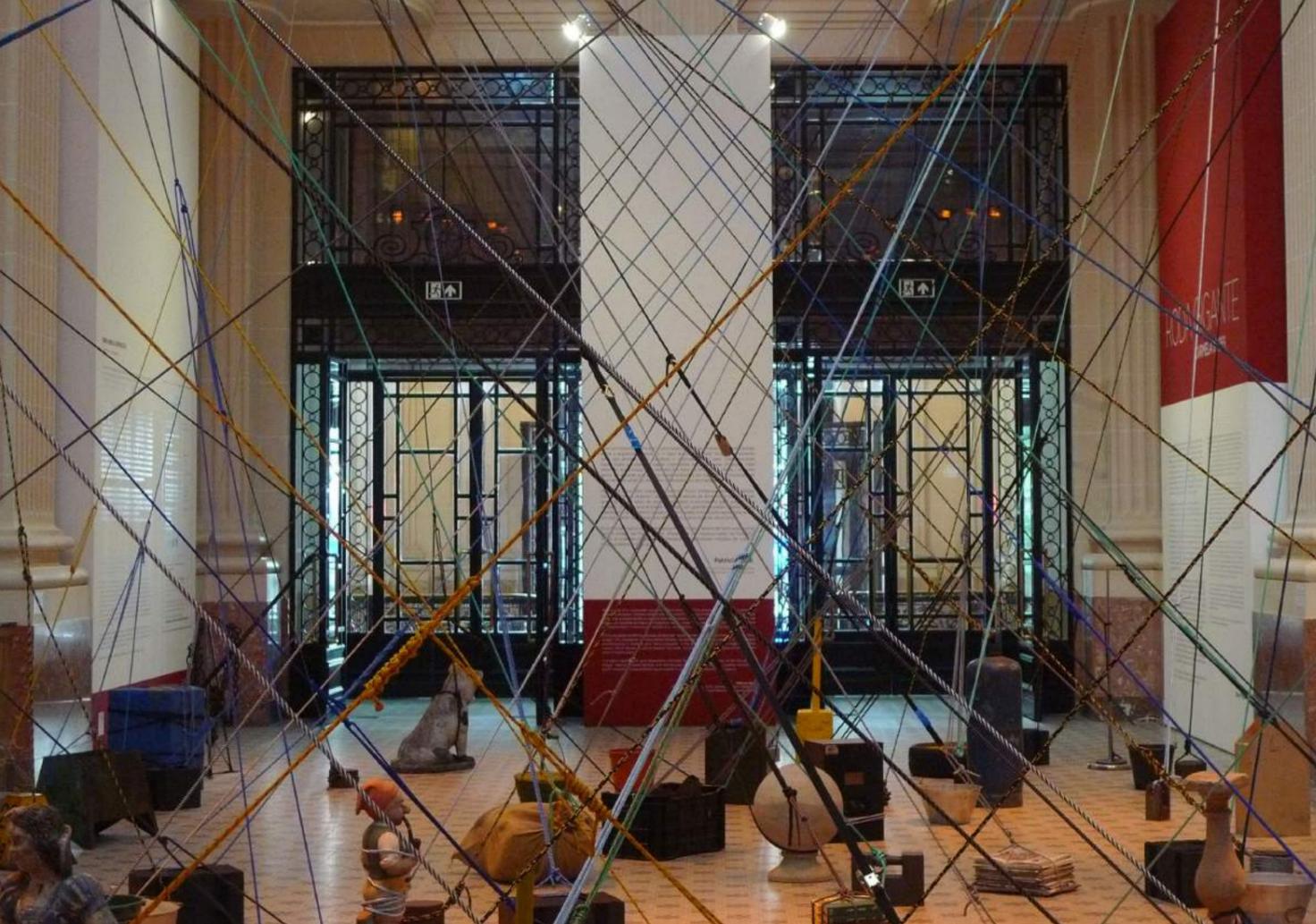
O X de *Um X* também se desdobra na existência de outros X na produção de Gross. Destaco um de 1989: a obra se intitula X e é formada por “tiras” de latão pintado. A peça foi criada no contexto de uma instalação maior, envolvendo desenhos realizados diretamente sobre a parede na XX Bienal de São Paulo (1989); mas apareceu sozinha na recente *RODA GIGANTE*.



Vista da exposição *Também e ainda pintura* (Margs, 2019).



**Carmela Gross (1946)**  
X (1989)  
Latão pintado  
378 x 269 cm



**Carmela Gross (1946)**

**RODA GIGANTE (2019)**

Instalação, cerca de 300 objetos, 10 m (altura) x 370 m2 (área)

Farol Santander, Porto Alegre

Trata-se de uma individual de Gross que ocorreu no Farol Santander de Porto Alegre em 2019. A obra principal, que emprestou o título à mostra, consistia em uma miríade de objetos (malas, baldes, troféus, caixas de som, anões de jardim) amarrados ao teto da instituição por grossas cordas. Além dela, havia trabalhos pretéritos da artista, como o X. Em texto para o catálogo de *RODA GIGANTE*, a psicanalista Tania Rivera relaciona essas duas propostas:

Na edificação imponente [prédio do Farol Santander], cheia de curvas e ornatos, o traçado suspenso de linhas retas constrói entrecruzamentos que reverberam o X da obra de 1989, presente na galeria que circunda o átrio. Os raios-esculturas em ferro dessa obra, pregados na parede, aludem ao signo gráfico que habitualmente representa uma explosão. Os xis dos cruzamentos das cordas de *RODA GIGANTE* talvez também se expandissem de repente, com uma força que lançaria aos ares a arquitetura e os objetos de seu interior [...] (RIVERA *In FAROL SANTANDER*, 2019, p. 107).

Ao afirmar que os “instantes são estilhaços de ‘X’ espocando sem parar”, Lispector estabelece uma atmosfera de inquietude, de urgência. Em sentido similar, Rivera identifica uma violência latente, um perigo iminente nos traços estilhaçados do X proposto por Gross em 1989; compara-o a uma placa que adverte sobre o risco de explosão. Faltam-lhe apenas as cores desse tipo de aviso gráfico: amarelo e preto. Ambas compõem em *Um X*.

Creio que a ideia de uma ameaça difusa, de um medo misterioso, também permeia o X de 2018. Já o sugeri ao analisar a parede, reforço-o agora quanto ao símbolo. O relato da artista segue o mesmo tom, referindo, por exemplo, “a matéria inflamável como anúncio de incêndio e a interdição sob os traços de um X” (GROSS *apud* MIYADA, 2019, p. 46). Passo a examiná-lo, eis que, a meu ver, o texto assinado por Gross compõe a obra apresentada em *AI-5 50 anos* tanto quanto os elementos anteriores.

**2.2.3 O relato**

Ao lado do X, sobre a parede amarela de *AI-5 50 anos*, havia uma pequena placa branca, onde se lia o texto de Miyada transcrito no ponto 2.2.1. Logo abaixo dele, estava o seguinte relato, que reproduzo novamente, dado o tema deste tópico:

RELATO DE UM PROJETO 1968/69

Um esboço do trabalho foi registrado simplesmente em um desenho feito em guache sobre papel. O desenho se perdeu. Mas eu o tenho na memória. Configurava um grande tanque, um cilindro metálico, parecido com estes que são acoplados em caminhões de transporte de gasolina. Era pintado de amarelo brilhante e sobre essa superfície desenhei um X em vermelho, bem grande.

Pretendia apresentar aquele enorme tanque numa sala qualquer de exposição – a rua dentro da sala. Queria mostrar o trabalho bruto no espaço de arte, a forma-máquina no lugar da forma-escultura, a matéria inflamável como anúncio de incêndio e a interdição sob os traços de um X.

A escala do objeto imaginado era desproporcional em relação ao meu conhecimento de como construí-lo, ao custo material para confeccioná-lo e como e onde obter informações para fazê-lo. E apesar disto, ou por causa disto, ingenuamente ele me entusiasmava.

Talvez tudo fosse mesmo desproporcional. Mais do que tudo, os tempos sombrios eram desproporcionais. O objeto não foi realizado, os tempos sombrios, sim.

**Carmela Gross, agosto de 2018** (*apud* MIYADA, 2019, p. 46).

Não pretendo realizar, nesta seção, um estudo sintático ou hermenêutico das palavras de Gross; e sim refletir sobre o texto como *parte* da obra, sobre a sua relação com o restante da proposta. A meu ver, o relato da artista amarra e aprofunda os demais elementos de *Um X*, situando-os em relação à estrutura amarela e ao X do esboço original, ao mesmo tempo em que os desestabiliza. Afinal, o que ela descreve destoa daquilo que estava na mostra. Não se trata, nesse sentido, de um *projeto*, mas de um relato, conforme o próprio título.

O texto assevera o caráter mnemônico de *Um X*. A propósito, se a ideia era evocar um projeto que Gross não pôde realizar durante a ditadura, por que mostrar algo além de seu depoimento? O relato cumpriria (e cumpre) o papel de *dar a ver* o esboço de 1968/1969, bem como o contexto em que ele foi formulado. Poderia, pois, ter aparecido na exposição como depoimento escrito ou falado, em vídeo; uma entrevista na qual Gross exporia aquilo que não pode expor nas décadas de 1960/1970. Conforme se abordou na seção 2.1.1, diversos documentos foram exibidos em *AI-5 50 anos*, em pé de igualdade com as obras, conferindo à mostra viés *arquivístico*.

O relato também poderia ser obra por si só; como ocorre em diversos trabalhos de arte conceitual, apresentada no primeiro capítulo (seção 1.2.3). O estadunidense Sol Lewitt, por exemplo, criava instruções para desenhos de parede como: *Dez mil linhas, cinco polegadas de comprimento dentro de uma área de 63/4 x 51/2 polegadas* (1971). A obra é essa frase (ou conjunto de palavras), e não eventual desenho efetivamente realizado, seja por Lewitt, seja por qualquer pessoa, a partir de tal descrição. Na medida em que a peça delineada por Gross não *existia* na sala de exposição (nem fora dela), podendo-se, no máximo, imaginar o enorme tanque amarelo, há espaço para pensar o texto da artista como uma proposta conceitual.

Percebe-se, no entanto, que o escrito de Gross é muito menos seco do que os de Lewitt, menos programático. Não consiste em uma mera instrução, mas em uma narrativa. Caberia pensar nas especificidades do conceitualismo latino-americano: a artista permeia seu texto de apontamentos metafóricos, mas com perceptível conteúdo político, social, que vai além da mera *projeção mental* de uma obra de arte. Reitero o trecho: “Talvez tudo fosse mesmo desproporcional. Mais do que tudo, os tempos sombrios eram desproporcionais. O objeto não foi realizado, os tempos sombrios, sim” (GROSS *apud* MIYADA, 2019, p. 46). Mas acredito que seja mais do que isto. Gross não pensou o texto como uma *obra*, mas como (re) relato. Algo complementar às demais intervenções, com cor e desenho, na parede de *AI-5 50 anos*. Um texto informativo.

A propósito, ela foi bastante objetiva, na entrevista que realizei para esta pesquisa, ao tratar do texto:

No texto, eu dou a chave. Eu conto que eu não fiz o trabalho, que eu não tinha os meios para fazer, então eu dou a chave. Também não escondo nada, não é que eu imaginei um trabalho que poderia ser feito e fiquei afetivamente ligada àquele objeto. A migração foi muito necessária, e foi muito bom ter essa migração para um outro campo, para um outro momento histórico, para minha outra experiência de artista. Então eu coloquei no texto uma coisa muito verdadeira, não tem mistificação do trabalho. Eu tenho horror de obra de arte que lida com essa ideia da mistificação. [O objetivo era] tornar isso simples, legível e explicado. O texto é quase explicativo. Um texto que pertence à exposição e que está registrado no catálogo (GROSS, 2021).

A sua vez, Miyada sugeriu algo semelhante:

Como, no fundo, a única existência tangível desse trabalho é a memória da Carmela, [...] era importante que viesse a assinatura dela, ela viesse se responsabilizar por aquela versão da história. [...] O texto funciona como esse metatexto que esclarece o sentido do gesto, ou sugere um sentido para aquele gesto, que não precisa do metatexto... Antes do metatexto aquele gesto já está produzindo sentido. [...], as pessoas estão interpretando muito antes de ler. Mas estando lá, ele [o texto] oferece um sentido e um motivo (MIYADA, 2021).

Há uma camada de *Um X* que se consagra no texto: o projeto que Gross criou em 1968/1969 não foi executado à época. Nem em 2018. E segue sem execução. O relato da artista sela *Um X* como um projeto irrealizado; seu resgate em *AI-5 50 anos* foi uma adaptação, uma documentação, uma memória. Na minha interpretação, a persistente irrealização de *Um X* trata-se de um dado incontornável, que aproxima os dois “tempos” da proposta (1968/1969 e 2018), reverberando aspectos similares dos contextos políticos e sociais das duas épocas. Aprofundo essa discussão no próximo subcapítulo.

### 2.3 2017: um ano tumultuado para as artes visuais no Brasil

Um ano tumultuado para as artes visuais no Brasil. Já anunciei isto, no primeiro capítulo (1.1), quanto a 1969. Reproduzo a qualificação agora, quanto a 2017. Por coincidência ou não, tentou-se realizar *Um X*, por duas vezes, em meio a esses tumultos, sem sucesso completo.

Começo, então, analisando a *segunda* irrealização da proposta, ou seja, a de 2018. Os imbróglis envolvendo as artes visuais no final de 2017 desempenham, a meu ver, papel importante na formatação da obra em *AI-5 50 anos*. Depois de comentar esse outro ano tumultuado, retomo a obra de Gross, a partir de uma questão que deixei em aberto alguns parágrafos atrás: teria *Um X*, seja nos anos 1960, seja no presente, sofrido algo que se possa caracterizar como censura?

### 2.3.1 A segunda irrealização de *Um X*

No relato de Gross exposto em *AI-5 50 anos*, há uma explicação sobre por que não foi possível executar a ideia do grande tanque metálico em 1968/1969. Segundo a artista, a “escala do objeto imaginado era desproporcional em relação ao meu conhecimento de como construí-lo, ao custo material para confeccioná-lo e como e onde obter informações para fazê-lo” (GROSS *apud* MIYADA, 2019, p. 46). Por outro lado, não fica claro por que o projeto foi novamente *irrealizado* em 2018.

Conforme já pontuei diversas vezes, não se construiu, nem se mostrou a estrutura metálica desenhada por Gross no final dos anos 1960 em *AI-5 50 anos*. O projeto inicial foi adaptado, evocado apenas na exposição de 2018. De fato, nessa segunda ocasião, avançou-se na “realização” de *Um X*. Em 1968/1969, havia apenas o esboço, que, em princípio, nem mais existe. A ideia foi retomada em face do convite de Miyada, ganhou alguma forma *visível* no Instituto Tomie Ohtake, como intervenção e como memória; tornou-se pública, conhecida, e só por isto meu estudo é possível. Repito, todavia: o projeto de Gross segue *irrealizado*, e esse dado me parece relevante (incontornável até).

Alguém poderia sugerir que *irrealizado* é um exagero. Foi Gross, afinal, quem formulou a versão de *Um X* exibida em *AI-5 50 anos*. E é bastante comum artistas adaptarem aspectos do projeto inicial para uma obra de arte, por motivos diversos, desde pura vontade até impedimentos técnicos. Além disso, passaram-se cinquenta anos entre a criação e a retomada de *Um X*, caberia supor que, depois de tanto tempo, Gross nem tivesse mais interesse em realizar o esboço dos anos 1960. Em suma, o que estava em *AI-5 50 anos* seria sim uma realização de *Um X*.

Creio que há certa razão nessa hipótese, e que a artista, de fato, *aprovou* o formato de 2018, inclusive com entusiasmo, conforme vários trechos já transcritos da entrevista que concedeu a esta pesquisa. Reitero o seguinte: “A gente não queria fazer um simulacro do trabalho, mas trazer a ideia do trabalho. Eu fico muito contente que o Paulo tenha proposto isto: apresentar uma ideia da proibição, sem poder se referir a toda materialidade, a tudo que estava na ideia inicial do trabalho. Isso é muito bom, é quase como se fosse uma escrita” (GROSS, 2021). Por outro lado, quando a questioneei especificamente sobre a vontade de concretizar a ideia original, ela respondeu o seguinte: “Eu gostaria, claro que sim. Não sei se há algum interesse, se há alguma situação onde isso possa acontecer, mas seria bem bonito. Eu gostaria muitíssimo” (GROSS, 2021).

Ou seja, fazia sentido para a artista tanto adaptar a ideia como executá-la tal como prevista nos anos 1960. Reforça-se, assim, o aspecto de documento, de registro de memória desempenhado por *Um X* em *AI-5 50 anos*. Mas segue em aberto a pergunta: por que não executar o projeto nesta ocasião? Tanto a artista quanto o curador consideraram a ideia válida a ponto de adaptá-la, de criar uma maneira de torná-la visível... Por que não concretizá-la?

Talvez porque não se tivessem superado os motivos de 1968/1969. De fato, mesmo em 2018, seria bastante custoso construir ou adquirir o tanque delineado por Gross, pintá-lo, colocá-lo no interior ou até nos arredores do Instituto Tomie Ohtake, além de dar-lhe uma destinação após os dois meses em que *AI-5 50 anos* ficou em cartaz. Certamente, um enorme cilindro metálico não é das peças mais práticas de se ter em acervo ou em exibição. Por outro lado, muito embora as dificuldades para execução do projeto permanecessem mais ou menos iguais tantas décadas depois, a capacidade de Gross para fazê-lo havia sofrido uma mudança palpável.

Em 1968/1969, a artista tinha 22 ou 23 anos de idade e cursava Artes Plásticas na FAAP (GROSS, 2021). Realmente, parece bastante improvável que a jovem Carmela obtivesse recursos para concretizar ideia tão ambiciosa. Em 2018, a situação é bem diversa. Gross conta com uma trajetória artística sólida, reconhecida nacional e internacionalmente. E não lhe faltam projetos ambiciosos.

Cito dois apenas, executados em datas próximas à de *AI-5 50 anos*. Em 2017, a artista realizou a intervenção *TERRA* no Museu Brasileiro de Escultura e Ecologia (MuBE), em São Paulo. Tratou-se de um enorme luminoso, formando a palavra *TERRA*, que ocupou durante algum tempo a laje da instituição. Para tanto, criou-se uma estrutura metálica, coberta com fita de LED azul, medindo 4,38 m de altura e 16,80 m de largura. Dados a localização e o tamanho, o letreiro era ilegível para o público, revelando-se apenas em vista aérea. Já em 2019, em mostra já citada no Farol Santander em Porto Alegre, Gross construiu a instalação *RODA GIGANTE*, na qual cerca de 300 objetos foram “amarrados” ao teto da instituição mediante cordas de cerca de 10 m de altura.



**Carmela Gross (1946)**

*TERRA (2017)*

Intervenção, fita de LED azul e estrutura metálica, 438 x 1680 cm

MuBE, São Paulo

No mínimo, *TERRA* e *RODA GIGANTE* aduzem uma complexidade similar à do projeto de 1968/1969. Assim, cabe presumir que Gross, em 2018, poderia ter executado este, tal como executou aqueles. Mas existia um contexto específico: a memória de *Um X* estava relacionada a *AI-5 50 anos*, ao convite de Paulo Miyada. A mostra foi um empreendimento complexo, que envolveu dezenas de artistas e de pesquisadores. Em entrevista, perguntei ao curador se, em algum momento, cogitou-se realizar a ideia original de Gross; ele respondeu o seguinte:

**Juliana – [...] houve, em algum momento, a ideia ou a vontade de executar o projeto [de *Um X*] conforme concebido?**

**Paulo –** A gente nunca falou sobre isso. Antes de tudo, porque foi um projeto feito sem subsídios, ele não tinha financiamento, não tinha recursos. Ele tinha a infraestrutura do [Instituto] Tomie [Ohtake], que não é pouca coisa, mas não tinha verba para transporte, para seguro, para nada, muito menos para comissionar uma obra dessa escala. Enquanto as cartas eram trocadas com os artistas, os acervos eram pesquisados e etc., ao mesmo tempo, a gente estava batendo “de porta em porta” e tentando doações de pessoas físicas. Até uma semana antes da exposição abrir, a gente não tinha certeza se a verba iria bater com os custos. Alguns empréstimos [de obras de arte], por exemplo, a gente via “acabou de confirmar tal apoio”, vamos pedir aquele empréstimo. A gente ficava esperando garantir que teria dinheiro para pagar o transporte.

Como isso estava muito claro, acho que até na carta eu falava disso, nem passou pela cabeça realizar uma intervenção dessa escala naquele contexto (MIYADA, 2021).

No catálogo (realizado via uma campanha *online* de financiamento coletivo), referem-se rapidamente as dificuldades acima relatadas por Miyada. Nas páginas finais, conforme já mencionei, há a transcrição de uma palestra sobre *AI-5 50 anos* que foi conduzida pelo curador. Em trecho dela, lê-se o seguinte:

Hoje, escolher falar da produção cultural na vigência do AI-5 não é apenas consequência da pesquisa sobre a história da arte, mas responde a um olhar para os dilemas nacionais, e esse olhar poderia ser um compromisso do meio cultural como um todo, ou pelo menos de uma ampla rede construída dentro dele. Por isso, no final do ano passado, procuramos algumas instituições para propor que *AI-5 50 ANOS – Ainda não terminou de acabar* fosse uma iniciativa em rede, em que cada instituição escolhesse um recorte e elaborasse uma hipótese, um foco, uma linguagem, um tempo, enfim, que cada um pudesse fazer um pedaço e/ou pudesse emprestar parte de sua estrutura: profissionais, coleções, espaços, recursos, o que fosse, para fazer uma iniciativa em conjunto. A ideia começou a ser proposta e começou a ser não aceita. Do ponto de vista dos indivíduos que nos recebiam, as conversas eram muito boas, mas nenhuma instituição consultada topou efetivamente encampar um projeto que tivesse o AI-5 e a ditadura tematizados desde o título. Isso, em 2017 (MIYADA, 2019, p. 517).

Isso, em 2017. Na fala de Miyada, o marcador temporal sugere a *distância* do fim da ditadura. Ou seja, 29 anos após a promulgação da Constituição de 1988, marco do retorno da democracia; 32 anos depois do encerramento “oficial” do regime militar, em 1985; passados 38 anos da (dúbia) Lei de Anistia, em 1979; no ano de 2017 ainda se temia falar, diretamente, sobre o período ditatorial nas instituições culturais. O curador se referia, em suma, ao trauma, ao trabalho de memória sobre o período que *não* se fez no Brasil, ao receio persistente de se posicionar a respeito dos horrores da ditadura.

Contudo, preciso lembrar que existem significados mais *recentes* que pesam sobre a data em questão. Diversos incidentes envolvendo obras e exposições de arte ocorreram no Brasil em 2017 – e seguem se repetindo. Passo a analisá-los antes de prosseguir com o estudo de *Um X*.

### **2.3.2 (Ainda) a defesa da moral e dos bons costumes**

O Serviço de Censura das Diversões Públicas (SCDP), órgão responsável pelo controle prévio de livros, filmes, peças de teatro, etc. durante a ditadura militar, foi extinto pelo Decreto nº. 11, de 18 de janeiro de 1991. Essa norma revogou milhares de decretos anteriores a ela, por não se coadunarem com a mais recente Constituição Federal, promulgada em 1988; entre eles, o Decreto nº. 20.493, que criou o SCDP em 1946 (BRASIL, 1991).

O artigo 5º, inciso IX, da Constituição de 1988 prevê que “é livre a expressão da atividade intelectual, artística, científica e de comunicação, independentemente de censura ou licença” (BRASIL, 1988). Dessa forma, não havia como manter o SCDP ativo, apesar da longa tradição e da complexa estrutura que adquiriu, sobretudo durante os anos do regime militar. Inclusive, o decurso de cerca de dois anos entre a nova Constituição e a extinção do SCDP deveu-se, justamente, à necessidade de reacomodar seus funcionários (concurados). A maior parte deles foi assimilada pela Polícia Militar, sendo que a migração já havia iniciado durante a ditadura (CASTILHO; SOUSA JR., 2018, p. 29).

Conforme comentei no primeiro capítulo, a ausência de lei que regulamente a censura não é garantia de que ela não ocorrerá. Diversos episódios de repressão contra as artes visuais ocorreram durante a ditadura à revelia de norma que os autorizasse. De qualquer forma, é inegável que existe forte significado, tanto simbólico como prático, no encerramento das atividades de uma estrutura *legítima* (ao menos do ponto de vista da lei vigente) de censura.

A ameaça de repressão à produção artística no Brasil, se não desapareceu completamente com a extinção do SCDP, diminuiu de modo considerável. A partir dos anos 1990, os artistas puderam voltar a criar tendo a censura como exceção, e não mais como regra, como acontecia durante o regime militar. Todavia, não me parece exagerado afirmar que esse cenário sofre uma mudança considerável a partir do final do ano de 2017.

Não é que não tenha havido censura às artes visuais nesse ínterim – entre o final da ditadura e 2017. Existem, pelo menos, dois casos bastante conhecidos. O primeiro deles é o fechamento da mostra *Erótica – os sentidos na arte*, que ocorreu no Centro Cultural do Banco do Brasil (CCBB) do Rio de Janeiro, em 2006. O imbróglio começou com pressões, lideradas pelo grupo católico *Opus Christi*, para que se retirasse de exibição a obra *Desenhando com terços* de Márcia X. (1959–2005). Tratava-se, segundo matéria veiculada à época pelo jornal Folha de São Paulo, da “foto de dois terços que desenham um pênis cada e que se encontram formando uma cruz” (FIGUEIREDO, 2006).<sup>125</sup>

No final de abril, a direção do Banco do Brasil em Brasília decidiu excluir o trabalho da mostra, atendendo às centenas de reclamações que alegou ter recebido sobre o tema. Outros artistas participantes protestaram, e toda a exposição foi fechada em maio de 2006, também por determinação da instituição (MELENDI; MYRRHA, *In JACARANDÁ MAGAZINE*, 2018, p. 61; FIGUEIREDO, 2006).

O segundo caso ocorreu, de novo, no Rio de Janeiro. Em novembro de 2011, o Oi Futuro cancelou, às vésperas da abertura, a mostra *Heartbeat*, individual da fotógrafa estadunidense Nan Goldin (1953). A propósito, a instituição alegou que o conteúdo de certas fotografias era incompatível com sua proposta educativa, por envolver nudez, sexo, violência e consumo de drogas (VALOR ONLINE, 2021). A exposição, então, foi transferida para o MAM-RJ, com inauguração em 09 de fevereiro de 2012. Nesse mesmo dia, conforme Luiz Camillo Osorio, curador do museu à época, “um oficial de justiça chegou ao museu [...] com uma intimação acusando o MAM de incitar, com as imagens expostas, os crimes de pedofilia e violência à mulher” (OSORIO, *In JACARANDÁ MAGAZINE*, 2018, p. 27).

---

125 O site da artista descreve a obra como uma performance na qual “Márcia X., de camisola branca, usa terços para realizar desenhos de pênis no chão, ocupando uma área determinada” (MÁRCIA X, 2021). Finda a ação, os terços permaneciam no local. Resta concluir que, na mostra do CCBB, estava apenas a fotografia de uma ação pretérita. Além disso, o formato de “cruz” dos terços entrelaçados não parece ser uma característica “oficial” da proposta, talvez se trate de uma interpretação surgida em meio à revolta dos grupos católicos.

O processo restou arquivado. Ainda segundo Osorio, o resultado favorável deveu-se à postura do MAM-RJ. Em vez de se esquivar, o museu ofereceu diferentes abordagens e espaços de discussão em torno da obra de Goldin:

Toda uma ação jurídica e educacional foi montada para enfrentar a adversidade daquele momento. O museu “comprou” a briga e fez do episódio uma plataforma pedagógica através de um fórum de debates em torno da questão: “O que significa expor Nan Goldin?”. A curadoria e o educativo do MAM – àquela altura coordenado por Luiz Guilherme Vergara e Jessica Gogan –, ao lado de advogados, sociólogos, psicanalistas, educadores e artistas, constituíram um espaço de discussão junto à exposição, buscando esclarecer o público em relação às questões levantadas pela obra de Nan Goldin. O debate franco e aberto, ouvindo um leque variado de perspectivas de abordagem é sempre a melhor forma de enfrentar a estridência embrutecedora das polêmicas midiáticas (OSORIO, *In JACARANDÁ MAGAZINE*, 2018, p. 27).

Não nego a relevância de ambos os incidentes. No entanto, em comparação com o contexto que se apresenta desde 2017, cabe encará-los como eventos relativamente isolados; inclusive, no caso de Goldin, com um desfecho que se pode considerar positivo, vide o relato de Osorio. A propósito, o que “define” aquilo que há pouco chamei de contexto é o grande volume, a repetição de episódios de censura, sobretudo às artes visuais, registrados entre 2017 e meados de 2021, quando escrevo este trabalho, sem vislumbrar maior sinal de arrefecimento. Os incidentes não se separam mais por anos (seis entre o do CCBB e o do Oi Futuro), mas por meses; no final de 2017, há imbróglis com poucos dias de diferença.

Por outro lado, há aspectos das duas situações acima que persistem nos casos mais recentes, por exemplo: o envolvimento de instituições culturais privadas, o surgimento de mobilizações (mais ou menos) populares contra obras de arte e a preocupação com a moral e os bons costumes. Neste último quesito, ouve-se o eco do trabalho conduzido décadas a fio pelo SCDP. Têm-se, ainda, outros fantasmas ditatoriais que emergem em meio à enxurrada de casos de censura com a qual o meio artístico nacional tem se defrontado, muitas vezes quase sem fôlego, nos últimos anos.

Justo pela profusão, não há como narrar aqui todos, ou mesmo a maior parte dos episódios envolvendo artes visuais que ocorreram no país de 2017 para cá. Assim, a fim de aprofundar dito contexto de censura, trarei algumas estatísticas, detalhando incidentes mais emblemáticos, por vezes em paralelo com casos da ditadura que constam do primeiro capítulo. Existe um marco inicial claro para essa nova onda de repressão: o fechamento da mostra *Queermuseu – cartografias da diferença na arte brasileira*, realizada pelo Santander Cultural (hoje Farol Santander) em Porto Alegre.



**Adriana Varejão (1964)**

*Cena de interior II* (1964)

Óleo sobre tela, 120 x 110 cm

Coleção Paulo Roberto Santi (RJ)

A mostra foi inaugurada em 15 de agosto de 2017 e, conforme o seu curador, Gaudêncio Fidelis, utilizava “uma estratégia conceitual interpretativa fundamentada em uma perspectiva *queer*”; por sua vez, “*queer* é uma estratégia antinormativa, uma indisposição à ‘normalidade’ muitas vezes buscada pelas investidas políticas da comunidade LGBT [Lésbicas, Gays, Bissexuais e Transgênero]” (FIDELIS, 2017, p. 14). Para tanto, foram reunidos 270 trabalhos de 85 artistas nacionais, entre eles, Cândido Portinari (1903–1932), Lygia Clark (1920–1988) e Leonilson (1957–1993).

Semanas após a abertura, vídeos e mensagens acusando obras expostas de blasfêmia, pedofilia e zoofilia, tanto em sentido moral como jurídico, “viralizaram” na internet. Entre os alvos de maior revolta, estavam: *Cruzando Jesus Cristo com Deusa Schiva*, de Fernando Baril (1948), pintura onde se vê um Cristo crucificado com diversos braços que seguram objetos, ao estilo da divindade indiana, caracterizando suposta blasfêmia; *Cena de interior II*, de Adriana Varejão (1964), pintura acusada de zoofilia; e a pintura *Travesti da lambada e deusa das águas*, de Bia Leite (1990), na qual imagens estilizadas de crianças aparecem junto com as inscrições-título, além da expressão “criança viada”, cometendo, segundo os manifestantes, pedofilia (MENDONÇA, 2017).

Naquele que é, provavelmente, o vídeo mais famoso *contra* a exposição, vê-se um trio de homens que ora filma, ora se coloca diante de algumas obras, *interpretando-as* em tom de indignação, até serem retirados do Santander Cultural (MENDONÇA, 2017).<sup>126</sup> Em meio a xingamentos e alertas sobre a ameaça daquelas imagens para “a civilização judaico-cristã”, um dos homens elenca delitos que seriam cometidos pelos trabalhos. Ao lado da pintura de Baril, ele cita o artigo 208 do Código Penal, que prevê o crime de “vilipendiar publicamente ato ou objeto de culto religioso” (BRASIL, 1948). Já a proposta de Bia Leite seria “praticamente prostituição infantil”, além de incorrer no artigo 241 do Estatuto da Criança e do Adolescente, ou seja, no delito de vender “registro que contenha cena de sexo explícito ou pornográfica envolvendo criança ou adolescente” (BRASIL, 1990).

A vontade de punição criminal faz lembrar do processo movido em 1976 contra Lincoln Volpini Spolaor e os membros do júri que expuseram sua colagem *Penhor da igualdade* no Palácio das Artes de Belo Horizonte – como se viu no ponto 1.1.5 desta dissertação. Os militares, todavia, tiveram o cuidado de enquadrá-los em um delito de *incitação* à guerrilha, voltado justamente para

126 Foi curiosamente difícil, a essa altura, de localizar o vídeo *online*. Ele está disponível na matéria do jornal El País que uso como base para algumas das considerações aqui apresentadas.

imagens. No vídeo de 2017, a impressão é de que os manifestantes acreditavam que as próprias imagens cometeriam crimes reservados a *peessoas*. Ou, quando menos, fingiam acreditar, a fim de vestir seus argumentos de autoridade legal, de força jurídica.

Nesse sentido, as pressões *online* contra a *Queermuseu* foram lideradas pelo Movimento Brasil Livre (MBL) que “se propõe a promover o liberalismo como a filosofia política orientadora da atuação do Estado no Brasil” (MBL, 2021). Vale notar que vários integrantes do grupo foram eleitos e hoje ocupam cargos políticos. Em 10 de setembro de 2017, cerca de um mês antes da data prevista de encerramento da exposição, o Banco Santander (responsável pelo Santander Cultural) decidiu fechá-la. Seguiram-se protestos contra e a favor da determinação (MENDONÇA, 2017).

Meses depois, em 20 de dezembro de 2017, o Santander Cultural firmou um acordo com o Ministério Público Federal (MPF). O MPF considerou equivocado o fechamento prematuro da mostra *Queermuseu*, que foi financiada com recursos públicos. Como reparação, a instituição comprometeu-se a “a realizar duas novas exposições enfatizando temas sobre a diferença e diversidade, sob a ótica dos direitos humanos” (GZHARTES, 2018). No momento em que escrevo este trabalho (agosto de 2021), apenas uma das mostras foi realizada: *Estratégias do feminino*, que ocorreu entre 15 de outubro de 2019 e 09 de fevereiro de 2020, sem grande divulgação por parte do agora Farol Santander.

Também vale notar que o local permaneceu fechado por cerca de um ano depois do imbróglio envolvendo a mostra *Queermuseu*; além de ter implementado, pouco depois da reabertura, a cobrança de ingressos para visitação, o que não fazia antes. Em curto resumo: a meu ver, percebe-se uma mudança na atuação da instituição, menos aberta a iniciativas locais e até ao próprio público desde o infame episódio de censura. Lembro, a propósito, dos prejuízos ao circuito artístico baiano que Fernando Oliva relacionou à repressão à Bienal da Bahia de 1968, conforme abordei na seção 1.1.4 do primeiro capítulo desta dissertação.

Em 26 de setembro de 2017 (cerca de duas semanas após o fechamento da *Queermuseu*), o coreógrafo Wagner Schwartz (1972) realizou, durante a abertura do 35º Panorama da Arte Brasileira no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), a performance *La bête*. Nela, fazendo “referência direta ao jogo lúdico proposto por Lygia Clark com seus *Bichos* – esculturas dobráveis para serem manipuladas pelo espectador/coautor da obra, o artista se estendia nu no chão, deixando-se ser manuseado”, conforme descrição da curadora Daniela Labra (LABRA, *In JACARANDÁ MAGAZINE*, 2018, p. 31). À ocasião do evento no MAM-SP, filmou-se uma criança que, acompanhada da mãe, assistia à obra e

tocou as mãos e os pés do artista despido. Uma edição do vídeo identificava-o como uma cena de pedofilia dentro do museu, formando-se rapidamente uma revolta *online*. A jornalista Eliane Brum assim resume o que se seguiu:

Em busca de holofotes e eleitores, políticos sem escrúpulos gravaram vídeos e fizeram declarações nas quais condenavam o museu e o artista. Lideranças religiosas fundamentalistas, a maioria ligadas a igrejas evangélicas neopentecostais, semearam ódio ao estimular seus fiéis a se esquecer dos preceitos cristãos mais básicos e a condenar o artista e o museu como se estivessem “a serviço de Satanás”. Grupos ligados a movimentos extremistas de direita promoveram protestos diante do museu, com a adesão de anônimos enfurecidos, e chegaram a agredir funcionários. A internet virou uma praça medieval onde Wagner Schwartz foi linchado como “monstro” e “pedófilo” (BRUM, 2018).

A perseguição a Schwartz evoca a censura após 1969 de que tratei no primeiro capítulo (ponto 1.1.5): não havendo como *suprimir* a performance já realizada, restava *linchar* o artista. No mais, os protestos referidos por Brum ocorreram em 30 de setembro, reunindo algumas dezenas de pessoas em frente ao MAM-SP. Em um vídeo publicado no *Youtube* pelo canal *Morcego Project*, viam-se manifestantes pedindo o fechamento do museu, em nome da família e das crianças brasileiras, e repetindo frases como “pedofilia é crime”. Em dado momento, uma senhora discursava com um microfone à mão, afirmando que os responsáveis pela (suposta) pedofilia eram comunistas que não haviam recebido amor e, por isto, buscavam destruir “nossas” famílias. De lá para cá, o registro saiu do ar.<sup>127</sup>

Subsiste um vídeo no canal *Jornalistas Livres*, com cerca de 40 segundos. Durante 10 deles, os manifestantes, empunhando bandeiras do Brasil, gritam: “a nossa bandeira jamais será vermelha” – outra referência ao comunismo. Eles também se afirmam a favor do Exército e da Polícia, embora não fique claro quem estaria contra. Nos instantes finais, algumas mulheres hostilizam a pessoa que gravava o registro; uma delas repete “orgia com crianças”, enquanto outra, empunhando um cartaz contra a Lei Rouanet (que regula o financiamento público a projetos culturais), diz, em tom ofensivo, “lésbica, vagabunda” (JORNALISTAS LIVRES, 2017).

---

127 Assisti a diversos vídeos dessa manifestação no início de 2020, quando escrevia um artigo traçando paralelos entre a censura às artes visuais durante a ditadura militar e depois de 2017 no Brasil. Inclusive, cito o vídeo do canal *Morcego Project* (que à época estava no ar) no texto, hoje publicado pela revista *arte e ensaios* sob o título *Contextos de censura às artes visuais no Brasil: duas aproximações* (PROENÇO DE OLIVEIRA, 2020).

A identificação entre comunismo e pedofilia que permeia o discurso dos manifestantes contra o MAM-SP em 2017 parece saída do Decreto-lei nº. 1.077, de 26 de janeiro de 1970. Conforme referi no primeiro capítulo, mais especificamente na seção 1.1.2 (*A defesa da moral e dos bons costumes*), essa norma “aproximou formalmente a pretensa degeneração ético-moral da sociedade e um suposto plano de subversão levado a cabo pelo comunismo internacional, fundindo de vez a censura política velada com aquela, expressa, moral” (RIDENTI, 2018, p. 92). Cito, novamente, o preâmbulo do decreto em questão:

O PRESIDENTE DA REPÚBLICA, usando da atribuição que lhe confere o artigo 55, inciso I da Constituição e

CONSIDERANDO que a Constituição da República, no artigo 153, § 8º dispõe que não serão toleradas as publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos costumes;

CONSIDERANDO que essa norma visa a proteger a instituição da família, preservar-lhe os valores éticos e assegurar a formação sadia e digna da mocidade;

CONSIDERANDO, todavia, que algumas revistas fazem publicações obscenas e canais de televisão executam programas contrários à moral e aos bons costumes;

CONSIDERANDO que se tem generalizado a divulgação de livros que ofendem frontalmente à moral comum;

CONSIDERANDO que tais publicações e exteriorizações estimulam a licença, insinuam o amor livre e ameaçam destruir os valores morais da sociedade brasileira;

CONSIDERANDO que o emprêgo dêesses meios de comunicação obedece a um plano subversivo, que põe em risco a segurança nacional (BRASIL, 1970, itálico aposto).<sup>128</sup>

Ou seja, existia, durante a ditadura, uma confusão calculada entre ideologia e moral. Sobretudo no meio artístico, frequentemente, os militares camuflavam perseguições políticas sob argumentos de defesa dos bons costumes.<sup>129</sup> Creio que algo parecido ocorre nas censuras que se repetem nos últimos cinco anos: vêem-se grandes doses de preconceitos contra “minorias” (negros, indígenas, LGBT,

128 Ao texto do preâmbulo, seguem-se os artigos do Decreto-lei, por isto o ar de suspensão do final do trecho transcrito.

129 Aproveito para citar um (belo) exemplo trazido por Ridenti: “Esse tipo de aproximação entre censura moral e política às vezes era tratado com bom humor por parte dos perseguidos [...]. Por exemplo, o cineasta já falecido, Denoy de Oliveira, contava que, quando tentava liberar um de seus filmes na Censura Federal no começo dos anos 1970, ouviu os berros de um censor, referindo-se a *Como era gostoso meu francês*, de Nelson Pereira dos Santos: ‘é um filme que, porra, deixa a gente, brasileiro, numa posição muito inferior. Aparece aquele francês com um puta pauzão e os índios brasileiros todos com uns pintinhos pequeninhos’” (RIDENTI, 2018, p. 92).

entre outras) enunciados como preocupações com a “família” e as “crianças” brasileiras. Além disso, é flagrante a existência de políticos sedentos por explorar tais intolerâncias a seu favor. O comentário de Brum antes transcrito já é nesse sentido.

A propósito, em setembro de 2017, decidiu-se incluir a “ameaça” das exposições de arte na pauta de uma Comissão Parlamentar de Inquérito (CPI) já instaurada no Senado Federal, com o intuito de criar medidas de combate aos maus-tratos a crianças e adolescentes. Foram convocados a depor, inclusive sob condução coercitiva, entre outros, o curador da mostra *Queermuseu*, Gaudêncio Fidelis, o coreógrafo Wagner Schwartz, e o curador do 35º Panorama, Luiz Camillo Osorio (JACARANDA MAGAZINE, 2018).

A CPI foi encerrada em dezembro de 2018, sem pedir indiciamentos ou prisões, mas sugerindo medidas que abrangem desde o aumento das penas de homicídios cometidos contra crianças e adolescentes, até a proibição de entrada destes em *bailes funk* e outros eventos que forneçam bebidas alcoólicas (MELO, 2018). Em suma, o procedimento visava frentes tão díspares quanto o combate a assassinatos e o acesso a festas (com indisfarçado preconceito social neste último caso). Artistas e curadores se viram envolvidos nesse espetáculo presidido por parlamentares que buscavam se afirmar como defensores da infância, sendo o principal deles o (agora) ex-senador Magno Malta, que também é pastor evangélico.

Volto a citar a análise feita no primeiro capítulo (1.1.4) sobre a truculenta censura à Bienal da Bahia de 1968. Especula-se que a arte não passou de uma *desculpa* para a repressão ao evento que pretendia, na verdade, mostrar a força dos militares federais logo após o AI-5, ou ainda sabotar o então governador baiano, cujo cargo era cobiçado por militares locais. Sobre os casos mais recentes, o crítico Sérgio Bruno Martins propõe uma análise contundente:

É fácil apontar o cinismo por detrás de tudo isso – é revelador, por exemplo, que se tenha tentado criminalizar muito mais o artista nu na performance do Panorama [Wagner Schwartz] do que quem gravou e disseminou o vídeo, este sim um fato gerador de constrangimento para a criança que ali participava. Fácil, mas por isso mesmo, inócuo: [Magno] Malta e o MBL sabem perfeitamente bem que nada naquelas exposições constitui pedofilia ou infringe o Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA), mas sabem também que isso pouco importa num clima de caça às bruxas e pós-verdade (na pior das hipóteses, a polêmica ainda poderia servir-lhes para enfraquecer o próprio ECA, alvo antigo dos defensores da redução da maioridade penal). Do ponto de vista meramente eleitoral, o objetivo é simples: para o MBL, encobrir com uma cortina de fumaça sua vista grossa à corrupção do governo Temer, que poderia alienar suas bases eleitorais; para Malta e outros políticos,

produzir os troféus a serem expostos durante as eleições de 2018. Em poucos meses, não faltarão candidatos exibindo orgulhosamente a cabeça de um artista ou curador “pedófilo” no horário eleitoral (MARTINS, In JACARANDA MAGAZINE, 2018, p. 17).

A essa altura, sabemos os resultados das eleições de 2018 no Brasil. Desde janeiro de 2019, quando Jair Bolsonaro assumiu como Presidente da República, sete pessoas já ocuparam o cargo mais alto da Secretaria Especial da Cultura.<sup>130</sup> Comento as passagens de três delas pela pasta. O dramaturgo Roberto Alvim esteve na Secretaria entre 07 de novembro de 2019 e 17 de janeiro de 2020. Ele foi demitido depois de divulgar um vídeo oficial da pasta, no qual proferia discurso claramente inspirado pelo Ministro da Propaganda da Alemanha Nazista, Joseph Goebbels (BBC NEWS BRASIL, 2020).

A atriz Regina Duarte foi a sucessora oficial de Alvim, permanecendo no cargo entre 04 de março e 10 de junho de 2020. Em 07 de maio, Duarte concedeu uma entrevista ao vivo à CNN Brasil, na qual, indagada sobre as mortes e as torturas durante a ditadura militar, respondeu: “cara, desculpa, eu vou falar uma coisa assim, na humanidade, não pára de morrer [...] não quero arrastar um cemitério de mortos nas minhas costas, não desejo isto para ninguém, sou leve, sabe? Estou viva [...]” (CNN BRASIL, 2020).

Em 23 de junho de 2020, o ator Mário Frias assumiu o cargo e o ocupa até o momento em que escrevo este trabalho (agosto de 2021). O atual Secretário já se envolveu em inúmeras polêmicas, sofrendo acusações de racismo e incentivando o corte de financiamento público a um projeto de caráter LGBT (NOVELINO, 2021; AGÊNCIA O GLOBO, 2021). Além disso, conforme recente reportagem do jornal Folha de São Paulo, Frias anda armado pela Secretaria e constrange funcionários com frequência (MOURA, 2021).

Em meio a essa turbulência (proposital, na minha opinião) no mais alto órgão institucional da cultura, ocorreram 60 casos de censura a manifestações artísticas no Brasil desde setembro de 2017, conforme levantamento do veículo de jornalismo cultural independente *Nonada*. As informações estão reunidas em site próprio, o Observatório da Censura na Arte, que toma como marco inicial também o fechamento da exposição *Queermuseu* (NONADA). Assim, passados cerca de cinco anos, tem-se uma média anual de doze casos, ou seja, um incidente

---

130 Bolsonaro extinguiu o Ministério da Cultura no início de 2019, transformando-o na citada Secretaria, vinculada ao Ministério do Turismo.

a cada mês; e nem se pode ter o rol como exaustivo<sup>131</sup>, tampouco, repito, há sinal de arrefecimento.

Além disso, vale notar que 35 dos 60 episódios compilados relacionam-se a exposições ou obras de artes visuais (NONADA). Os outros 25 dividem-se entre livros, espetáculos teatrais e shows ou festivais de música. Ou seja, parece haver uma inversão em relação à censura durante a ditadura militar: se os incidentes envolvendo artes visuais eram, então, minoria, hoje eles são os mais representativos. Com efeito, a censura prévia realizada pelo SCDP com base na análise de textos (roteiros de teatro e de novela, letras de música, etc.) soa hoje um tanto inócua.

Segundo Maria Cristina Castilho Costa e Walter de Sousa Jr., coordenadores do Observatório de Comunicação, Liberdade de Expressão (OBCOM) da USP, “os procedimentos censórios da atualidade se dão menos em relação à palavra escrita, como se caracterizava a censura do passado [com destaque aqui para a ditadura militar], tendo como principal alvo as linguagens audiovisuais, especialmente a televisão e a internet” (COSTA; SOUSA JR., 2018, p. 31). Na atualidade, a arte se torna presa fácil de polêmicas em parte pelo seu caráter visual – é fácil divulgar registros de trabalhos *online*, que acabam se equiparando às demais imagens da internet. Ainda mais quando, tal qual ocorria com a nova figuração durante a ditadura militar, cuida-se de obras com figuras rapidamente reconhecíveis, mesmo que em tom de crítica ou de subversão.

A arte hoje acaba se envolvendo em uma lógica comunicativa de imagens instantâneas, de intermináveis *feeds* de fotografias, vídeos e *memes* vistos por não mais do que poucos segundos. Inclusive, os vídeos denunciando blasfêmia, pedofilia e afins em exposições de arte foram feitos justamente para criar furor entre internautas habituados a imagens e a reações superficiais, irrefletidas. As revoltas digitais crescem, arrasam o que vêm pela frente e se extinguem em poucos dias, buscando sempre novos alvos em um ritmo frenético, desorientador – grupos como o MBL tanto alimentam como se alimentam dessas polêmicas fugazes, assim como o atual presidente.

A abertura de significado da arte é incompatível com esses juízos rápidos. Não é assim tão fácil afirmar o sentido de uma obra de arte: do que ela trata e,

---

131 Por exemplo, o caso envolvendo *La bête* não consta do Observatório da Censura na Arte. Isto se deve, até onde apurei, aos critérios adotados pelo veículo para caracterização da censura. Eles estão discriminados no site, sendo o primeiro deles: a “censura é um ato que visa alterar, modificar, silenciar, interditar manifestações de produção simbólica” (NONADA). Deduzo que a performance de Wagner Schwartz não foi incluída por ter sofrido retaliações apenas *depois* de realizada.

igualmente, do que não trata. Até por isto se torna custoso afastar os rótulos escandalosos de “pedofilia”, “perversão”, etc. O caminho a seguir seria o do debate e da reflexão, aos quais, no entanto, as turbas de revoltados *online* raramente estão dispostos (PROENÇO DE OLIVEIRA, 2020).

A propósito, as mobilizações de pessoas (seja física, seja virtualmente) também afastam os casos atuais de censura daqueles ocorridos durante a ditadura, quando os militares praticamente detinham a hegemonia sobre a repressão. Ainda assim, ao menos no âmbito das artes visuais, existem algumas semelhanças palpáveis entre a dinâmica dos episódios verificados durante os anos 1960/1970 e de 2017 para cá. Passo a propor alguns paralelos, a partir de incidentes registrados no Observatório da Censura na Arte.

Há, por exemplo, vários casos de danificação de obras de arte, tal qual ocorreu com *Guevara vivo ou morto...* de Claudio Tozzi. Conforme narrado no primeiro capítulo (1.1.3), o painel foi pichado e rasgado por integrantes de um grupo de direita, enquanto militares tentavam retirá-lo do IV Salão de Arte Moderna do Distrito Federal (1967). Durante a II Bienal da Bahia (1968), igualmente, obras foram destruídas em circunstâncias obscuras (vide a seção 1.1.4).

Refiro apenas quatro incidentes mais recentes, selecionados em função da repercussão ou da extensão dos estragos causados. No mais das vezes, o autor ou autores dos ataques não foram identificados. Um dos casos mais notórios aconteceu em Porto Alegre, no mês de maio de 2018. À convite do Instituto Goethe, os artistas Rafael Augustaitz e Amaro Abreu realizaram um grafite no muro externo da instituição, no qual se via uma cabeça decapitada, similar a representações de Jesus Cristo. Entidades religiosas criticaram a imagem que, dias depois, foi coberta de tinta preta, por alguém que também pichou a frase “Ele ressuscitou”.

Em setembro de 2019, foram depredadas trinta das quarenta obras expostas em *M’Bai*, mostra de artistas indígenas que ocorria no Centro Cultural Mestre Assis, em Embu das Artes, São Paulo. Em novembro do mesmo ano, o deputado federal Coronel Tadeu destruiu uma das charges que integrava a mostra *Trajetórias negras brasileiras*, na Câmara dos Deputados em Brasília. Tratava-se de um trabalho no qual o cartunista Latuff abordava a violência policial contra jovens negros no Brasil.

Por fim, no mês de julho de 2021, danificou-se um painel em homenagem à vereadora Marielle Franco nas ruas do bairro Pinheiros, em São Paulo. Tinta vermelha foi jogada sobre o retrato da vereadora, que também teve um pênis pichado próximo à sua boca, junto com a frase “Viva Borba Gato”, bandeirante representado em estátua destruída pouco tempo antes, de novo em São Paulo (NONADA).



Imagem da depredação de painel com o rosto da vereadora Marielle Franco, no chamado *Escadão Marielle*, no bairro Pinheiros, em São Paulo – julho de 2021

Também se verificam situações em que obras foram retiradas de exposição por ordem de autoridades públicas. Durante a ditadura, isto ocorreu na IX Bienal de São Paulo (1967) e na Pré-Bienal de Paris (MAM-RJ, 1969) – respectivamente, seções 1.1.3 e 1.1.4 do primeiro capítulo. Em setembro de 2017, a pintura *Pedofilia*, de Alessandra Cunha, foi retirada por policiais civis do Museu de Arte Contemporânea de Campo Grande, no Mato Grosso do Sul, após três deputados federais registrarem ocorrência contra a artista.

No mês de julho de 2021, acatando pedido de “vereador bolsonorista”, a Justiça de Minas Gerais determinou a retirada de painéis com fotografias realizadas durante manifestações contra a ditadura militar da fachada do Centro Cultural Bernardo Mascarenhas, em Juiz de Fora. Conforme o vereador, as imagens, que faziam parte da mostra *Democracia em disputa*, configurariam publicidade; já o juiz decidiu que os painéis estariam danificando o patrimônio histórico da cidade (NONADA).

A maior parte dos casos mais recentes, de qualquer modo, caracteriza-se antes como *autocensura*. O limiar nem sempre é claro: em várias ocasiões, a própria instituição que criou ou autorizou uma exposição decide censurá-la no todo ou em parte. Também ocorre de a decisão partir do órgão público ou privado que dirige o espaço cultural. Em alguns casos, a decisão ocorre após

pressões populares (exercidas virtualmente, sobretudo) contra algumas obras específicas, mas, de qualquer modo, não há uma *ordem* oficial de fechamento da mostra ou de retirada de algum trabalho. A instituição opta por fazê-lo, via de regra a fim de salvaguardar a imagem da instância que a patrocina, seja ela privada ou pública.

Indiquei, no primeiro capítulo (1.1.3), dois casos de 1965 que apresentam esses elementos: a proibição de que passistas vestindo os *Parangolés* de Oiticica permanecessem no interior do MAM-RJ e a retirada de uma obra de Décio Bar da mostra *Propostas 65* na FAAP. Ambas as decisões foram tomadas por representantes das respectivas instituições. Não havia qualquer pressão externa, afora, talvez, o medo difuso da ditadura militar recém-instaurada, que, conforme já referi, pode ter aguçado os preconceitos dos gestores do MAM-RJ e da FAAP.

Cabe encarar o fechamento antecipado da *Queermuseu* por decisão do então Santander Cultural como autocensura. Além disso, em janeiro de 2019, a Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro cancelou, no último dia, a mostra *Literatura exposta*, que ocorria na Casa Brasil-França (gerida pelo órgão), a fim de evitar que se realizasse a performance envolvendo a obra *A voz do ralo é a voz de deus*, com críticas à tortura durante a ditadura militar. Em julho do mesmo ano, a Prefeitura de Porto Alegre pediu ao artista David Ceccon, pouco antes da abertura de sua mostra individual *BIO-I*, que retirasse “uma escultura que misturava as formas dos órgãos sexuais masculino e feminino”. A exposição ocorreu na Pinacoteca Aldo Locatelli, que se localiza, justamente, no prédio da administração municipal da capital gaúcha (NONADA).

Há mais vários exemplos no levantamento feito pelo veículo *Nonada*. Além de outros que não se encaixam nos critérios do Observatório da Censura na Arte; por exemplo, no final de outubro de 2017, o Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), um dos principais museus do país, vetou a entrada de crianças e adolescentes, mesmo acompanhados pelos responsáveis, na exposição *Histórias da sexualidade*. Tratou-se da primeira vez que a instituição tomou essa medida em cerca de setenta anos de existência. A proibição foi retirada poucas semanas depois, no início de novembro (G1 SÃO PAULO, 2017). Até existe espaço para argumentar que não se tratou de um caso de censura, embora haja

autores que identificam uma subsistência desta na classificação indicativa.<sup>132</sup> Seja como for, o episódio me parece um sinal contundente do medo e da tendência a autocensura que havia no meio artístico em meados de 2017 – e ainda há.

Muito provavelmente, diversos incidentes nem chegaram a se tornar públicos, o que é corrente nas situações dúbias e desconfortáveis que se constroem na autocensura. A profusão de repressões aplicadas pelas próprias instituições culturais nos últimos anos reitera, de certo modo, aquilo que eu indicava ao falar da ausência de base legal para a censura às artes visuais durante a ditadura militar. Quando não há mínima *previsibilidade* para atos censórios, mas eles ocorrem de qualquer maneira, cresce o medo e a autocensura no meio artístico.

A propósito, Castilho e Sousa Jr. propõem uma análise fundada em “modelos” diversos de censura. Existiria uma censura clássica, que corresponde à estrutura do SCDP durante a ditadura, por exemplo. E outra *pós-moderna*, onde, à despeito da ausência de uma censura oficial, repetem-se episódios de repressão; esta seria a que ocorre no Brasil depois de 2017 (com mais força) e, mesmo, a que ocorria com as artes visuais durante a ditadura militar. Os autores sublinham a capacidade de ambas gerarem autocensura:

Esses atos censórios da pós-modernidade, entretanto, são percebidos como casos isolados – por não provirem de uma mesma fonte, por não se caracterizarem por uma atividade sistemática e rotineira, por não terem a abrangência e legitimidade de uma política pública, as interdições são vistas como pontuais, como pessoais, merecendo uma análise individual. Mas, o receio, o medo e a cautela se disseminam e promovem, como a censura clássica, a autocensura (CASTILHO; SOUSA JR., 2018, p. 33).

É bem possível que o receio de determinadas instituições em aderir a *AI-5 50 anos* (conforme se abordou na seção anterior) esteja relacionado mais diretamente aos imbróglios do final de 2017 do que aos fantasmas dos militares. Nem sempre é fácil discerni-los. Como indiquei, parece haver algo da censura ditatorial impregnado nos casos mais recentes. Parte dessa confusão permeia os dois tempos da proposta de Gross.

---

132 A propósito: “Os órgãos oficiais de censura foram extintos, no Brasil, com a Constituição de 1988. [...] Em seu lugar, numa interpretação singular da Constituição, foi criado o Serviço de Classificação Indicativa, que deve identificar a idade ou horário para os quais determinada obra deve ser direcionada. Realmente é importante que, numa sociedade em que proliferam as produções culturais e artísticas, o público tenha acesso a seu conteúdo antes de se decidir a consumi-las, assistir a elas, apreciá-las. Mas, criar esse serviço de classificação, submetido ao Estado e exercido por funcionários públicos, sem qualquer participação ou debate da sociedade ou de profissionais formados para essa incumbência, faz desse trabalho um arremedo dos atos censórios do passado. Vale lembrar que a classificação etária, como provam os processos do Arquivo Miroel Silveira, sempre foi uma moeda de troca na relação entre artistas e censores” (CASTILHO; SOUSA JR., 2018, pp. 29-30).

### 2.3.3 As censuras de Um X?

Algumas páginas antes, no ponto 2.1.2 (*Uma parede específica*), expus como todos os trabalhos da parede “de” *Um X* relacionavam-se com a repressão. Listo-os outra vez, rapidamente. Da esquerda para a direita, havia, na parede amarela de *AI-5 50 anos*: fotografias de Jorge Bodanzky mostrando protestos contra intervenções dos militares na UnB em 1964; pintura de Décio Bar que foi retirada de mostra na FAAP em 1965; obra de Cybèle Varela que sofreu censura na IX Bienal de São Paulo (1967); *Um X*; registros dos *Parangolés* de Hélio Oiticica, sendo que passistas que os vestiam foram impedidos de permanecer no MAM-RJ também em 1965.

Na medida em que os demais trabalhos ou representam ou foram alvo de algum tipo de censura nos anos 1960, é de se presumir que *Um X*, também. Contudo, e deixei essa pergunta em suspenso, como *Um X* teria sofrido censura se nem existia antes de 2018? Pois bem, em vídeo de visita guiada a *AI-5 50 anos*, o curador Paulo Miyada afirma o seguinte em relação à proposta de Gross:

Outro desafio que surge ao olhar as obras que não puderam ser vistas, não conseguiram acontecer, foram interrompidas de alguma forma, é pensar ou mostrar obras que nem sequer chegaram a existir e que perderam seus próprios vestígios. Este [diante de *Um X*] é um marco deixado pela artista Carmela Gross em referência a um projeto concebido por ela entre 1968 e 1969, que deveria ter sido: retirar um gigantesco tanque [...], dos que ficam embaixo dos postos de gasolina, para cima da rua, em cima de uma praça, pintá-lo inteiro de amarelo e criar um grande X vermelho sobre ele. O que, naquele momento, a artista não pôde fazer, por falta de recursos, por não ter nem com quem falar sobre como realizar isso... Não é um caso de censura propriamente, mas o caso de uma ideia que, apesar da sua potência plástica e da sua pertinência naquele momento e contexto político, já nem pôde ir muito longe. O próprio desenho que dava origem a essa proposta se perdeu com o tempo. [...] O esforço aqui foi, então, emprestar desse amarelo, previsto como parte do projeto, a cor para toda a parede inicial da exposição, e a artista trazer esse X, esse dado de perigo e de impedimento para a própria parede da sala (INSTITUTO TOMIE OHTAKE, 2019).

Ou seja, segundo Miyada, o fato de a artista não ter logrado realizar *Um X* em 1968/1969 relaciona-se com a censura, mesmo que não a configure propriamente. O contexto de repressão próximo ao *AI-5* teria inibido o surgimento da obra apesar de sua potência e de sua pertinência para a época. Um paradoxo que, contudo, parece passar despercebido é o de que a ideia tampouco foi executada em 2018.

*Um X*, conforme já abordei, configura-se antes como uma memória, como uma narrativa, do que como um trabalho por si só, quando menos como

o trabalho criado por Gross em 1968/1969.<sup>133</sup> Aquilo que está em *AI-5 50 anos* torna o projeto público, coisa que nem chegou a acontecer nos anos 1960. Ao mesmo tempo, é difícil ignorar as muitas adaptações que a ideia original teve de sofrer para *caber* na mostra do Instituto Tomie Ohtake. Mudanças que, a meu ver, diminuem bastante a sua *potência plástica*, um dos aspectos destacados pelo curador.

Mesmo que o objetivo não fosse executar o projeto de Gross, mas apenas referi-lo, trata-se de um limite imposto pela dificuldade de financiamento da mostra. Foi o que Miyada indicou na entrevista concedida para este estudo:

**Juliana – [...] houve, em algum momento, a ideia ou a vontade de executar o projeto [de *Um X*] conforme concebido?**

**Paulo –** A gente nunca falou sobre isso. Antes de tudo, porque foi um projeto feito sem subsídios, ele não tinha financiamento, não tinha recursos. Ele tinha a infraestrutura do [Instituto] Tomie [Ohtake], que não é pouca coisa, mas não tinha verba para transporte, para seguro, para nada, muito menos para comissionar uma obra dessa escala. [...] (MIYADA, 2021).

Também em entrevista, a artista afirmou que ainda gostaria de executar *Um X* de acordo com o projeto original. Já o referi anteriormente, mas deixei de observar que é bastante incomum para Gross exibir projetos *não realizados*. A propósito, a artista já afirmou que “a maior parte dos meus trabalhos surge primeiro como projeto desenhado. Depois eles são construídos em outra materialidade, outra consistência. Poucos trabalhos vêm de uma experimentação, em que a obra se constitui diretamente no fazer” (GROSS *apud* FREITAS, 2017, p. 205). O excerto está em livro sobre a sua trajetória, organizado por Douglas de Freitas. Na primeira porção da publicação, há imagens de trabalhos realizados por Gross entre 1967 e 2017. Alguns deles estão acompanhados por registros dos respectivos projetos, sempre realizados à risca, conforme o desenho inicial. Reforça-se, nesses termos, a constatação de que a artista registrou *Um X* em desenho movida pelo vontade de executá-lo, que persiste tanto tempo depois.

No mais, o decurso de cerca de cinquenta anos em nada prejudicou, a meu ver, a potência e a pertinência da proposta. Talvez muito pelo contrário. Em 2018 (bem como em 2021, quando escrevo), a questão dos combustíveis, por exemplo, segue ocupando papel relevante na vida dos brasileiros. Permaneceria, certamente, impactante deparar-se hoje com um enorme tanque amarelo, possivelmente cheio de gasolina, “a matéria inflamável como anúncio de incêndio e a interdição sob os traços de um X” (GROSS *apud* MIYADA, 2019, p. 46).

---

133 Vale notar, a propósito, que *Um X* não aparece entre os demais trabalhos no site oficial da artista, de resto, bastante completo (CARMELA GROSS).

Inclusive diante dos ares de autoritarismo que crescem no país nos últimos anos, conforme expus na seção anterior, e apenas quanto à área cultural; o panorama geral é tão ou até mais sinistro, com militares se multiplicando em ministérios e outras funções civis do governo, por exemplo (SEABRA; GARCIA, 2021).

Nesses moldes, as adaptações para a mostra de 2018 atenderiam a limitações materiais, mais do que a uma necessidade de atualização da proposta ou a uma vontade de Gross em modificá-la. Não se trata de *desqualificar* a formatação da obra em *AI-5 50 anos*, mas de reconhecer que há algo que segue faltando, que *Um X* ainda está irrealizado. Sobretudo porque esse foi o critério para incluir a proposta em *AI-5 50 anos*, inclusive, em um eixo temático dedicado à censura. Se a impossibilidade de realizar a ideia em 1968/1969 a relacionaria, de algum modo, com a censura, não seria este o caso também em 2018? Ainda mais diante dos duros ataques sofridos pelo meio artístico desde o final de 2017? Até porque é bem possível que esses incidentes tenham dificultado a obtenção de apoio para a mostra do Instituto Tomie Ohtake, como já indiquei.

De fato, talvez soe exagerado falar em censura nesses casos, vez que não houve nenhuma violência direta contra a proposta de Gross, seja em 1968/1969 seja em 2018. Alguém poderia apontar que, ao fazê-lo, eu estaria próxima de sugerir que qualquer obra de arte que não pôde ou não pode acontecer é alvo de censura. Há certa razão nisto, mas também me parece importante mencionar que a censura adquire contornos cada vez *menos* claros na atualidade. Não se pode ter como *modelo* de censura aquele do controle prévio, institucionalizado, nos moldes do SCDP. Conforme apontam Castilho e Sousa Jr.:

Por outro lado, a censura não tem mais uma logomarca ou um processo burocrático legitimador como no passado; hoje ela se manifesta por meio de ações judiciais, de pressão econômica, de assédio moral, de atitudes políticas de iniciativa do Estado, mas disfarçada de proteção, política de comunicação, defesa da ordem social. Para identificá-la, precisamos lançar mão de recursos interpretativos que nos permitam evidenciar a intenção de silenciamento da oposição política, da crítica e da denúncia ideológica. Estudar a censura, atualmente, é uma tarefa para hermeneutas (CASTILHO; SOUSA JR., 2018, p. 29).

Jean-Yves Mollier escreve o seguinte sobre uma das possíveis censuras elencadas na citação *supra*, a de “pressão econômica”:

Ao lado dessas ressurgências de censura religiosa, moral e política, grassou no século 20 uma quarta forma de censura, mais insidiosa, mais difícil de desmascarar: a censura econômica. À semelhança das anteriores, essa modalidade visa, primeiro, a coagir as pessoas a se autocensurarem. Robert Darnton evidenciou esse processo de censura econômica em seu recente ensaio sobre a repressão à literatura erótica na França do século 18, às publicações independentistas na Índia colonizada pela Inglaterra no século 19 e à tentativa de aliciamento dos escritores na República Democrática

Alemã no século 20. Nos três casos estudados, o objetivo maior não era tanto a repressão, mas a submissão dos artistas e escritores ou pensadores às pretensões do Governo do país onde viviam (MOLLIER, 2018, p. 73).

Na sequência desse excerto, o historiador francês aponta que, na atualidade, grandes empresas desempenham a censura econômica tanto quanto, ou até mais do que os Estados. Ele cita como exemplo a facilidade com que *Google* ou *Amazon* podem esvaziar a visibilidade de determinado livro, excluindo-o de suas listas de buscas ou de publicações com maior venda (MOLLIER, 2018). Quanto ao campo artístico brasileiro, vale lembrar que a decisão sobre o financiamento de projetos e de instituições culturais é delegada, em boa parte, à iniciativa privada. Empresas recebem incentivos fiscais (ou seja, dinheiro público) para custear propostas artísticas de sua escolha (RUBIM; BARBALHO, 2007).

A opção por *não* patrocinar uma exposição sobre a ditadura militar – como parece ter sido o caso de *AI-5 50 anos*, vide os relatos de Miyada – é uma forma de evitar que o assunto ocupe a cena pública.<sup>134</sup> Existe, no mais, um flagrante déficit no trabalho de memória sobre o regime militar no Brasil, cabendo sugerir que o esquecimento sobre o período, longe de ser um acaso é uma construção. Quais interesses perpetuam, entre outros, a impunidade dos torturadores e dos assassinos da ditadura? Reitero a provocação de Teles e de Safatle: “Quem sabe, daqui a algumas décadas, conseguiremos realizar o feito notável de fazer uma ditadura simplesmente desaparecer?” (TELES; SAFATLE, 2010, p. 10).

*AI-5 50 anos* ocorreu de qualquer modo e, conforme já indiquei, deixou um valioso arquivo sobre a arte durante a ditadura. Logrou-se isto com o apoio dos artistas, de outros agentes do meio cultural e de patrocínios pontuais. O catálogo, por exemplo, foi custeado via uma plataforma de arrecadação *online*. Contudo, se já se fez tudo isto sem grande apoio; o que teria sido possível se o projeto tivesse recebido os aportes que merecia? Quem sabe até executar a ideia de Gross...

Por outro lado, Castilho e Sousa Jr. também advertem sobre o uso *indevido do rótulo* de censura:

O termo “censura” é, em grande parte, utilizado de forma inapropriada pelos jornalistas e comunicadores, bem como pelos sistemas de busca informatizados. Isso faz com que ela se torne cada vez menos diferenciada,

---

134 É bem provável que as instituições e/ou possíveis patrocinadores que não quiseram se vincular a *AI-5 50 anos* não pretendessem assegurar o esquecimento da ditadura. Ao menos diretamente: o intuito deve ter sido o de não arriscar a própria “imagem” investindo em uma discussão polêmica, que poderia desencadear um imbróglio como o que ocorreu na *Queermuseu*, por exemplo. O efeito, todavia, acaba sendo o mesmo. Os assuntos “delicados” seguem envoltos por um manto de silêncio.

confundindo-se com reprovação, condenação, abuso de poder, arbitrariedade, ofensa aos direitos humanos, entre outros conceitos. Se, por um lado, esse embaralhamento revela sua existência e resiliência, por outro, impede que se tenha sobre ela uma ideia clara e objetiva. Assim, todos admitem que a censura existe, mas, como uma bala perdida, não sabemos bem de onde ela vem e quem deveria atingir (CASTILHO; SOUSA JR., 2018, p. 29).

Não insisto, enfim, em afirmar que *Um X* foi censurado. De fato, os elementos são tênues, e julgo não ser fundamental associar a proposta de Gross à censura – ao menos por ora, é uma hipótese que ainda se pode explorar. Contudo, gostaria de aprofundar a ideia de que o projeto segue *irrealizado*. Muito se falou na mostra sobre a impossibilidade de executá-lo nos anos 1968/1969, mas a irrealização de 2018, até onde apurei, não parece ser um assunto. Proponho desdobrá-lo no próximo subcapítulo.

## 2.4 O irrealizado como potência

A irrealização de *Um X* em 2018 não parece ser um assunto em *AI-5 50 anos*, inclusive porque não se costuma falar daquilo que “inexiste” em uma obra de arte. Historicamente, comentam-se trabalhos artísticos a partir do que eles mostram, do que se fez neles, do *realizado*. A ideia do fracasso, do não feito, do inalcançado entra em jogo apenas na cena contemporânea.

Começo este subcapítulo com um breve comentário sobre o surgimento do irrealizado como possibilidade na arte, para, então, focar o irrealizado em *Um X*. Não viso uma análise exaustiva – nem do tema na história da arte, nem na proposta de Gross. O estudo se desdobra antes como ensaio, valendo-se, sobretudo, da comparação com outras obras de arte. De novo, e por uma última vez, o contexto, ou melhor, os contextos de irrealização de *Um X* viram substrato principal da interpretação daquilo que a proposta apresenta – e também do que não pôde apresentar.

### 2.4.1 Sobre a possibilidade de não realizar

É relativamente recente a possibilidade de encarar uma ideia irrealizada como obra de arte. Ela surge por volta dos anos 1960, junto com os conceitualismos que apresentei no primeiro capítulo (1.2.3). Antes disso, as obras eram (só poderiam ser) objetos, via de regra pinturas ou esculturas, que resultavam de um processo específico de produção. Tanto que a discussão, por séculos a fio, estruturou-se sob a perspectiva da *finalização* de um trabalho artístico – se ele havia ou não sido *suficientemente* realizado. Não executar mal estava entre as alternativas.

Em 2016, o The Metropolitan Museum of Art (The MET), em Nova York, dedicou uma vasta exposição à noção de *inacabado* em arte: *Unfinished: thoughts left visible [Inacabado: pensamentos deixados à mostra]*. Segundo os curadores, trata-se de um tópico com “interesse duradouro” e de “relevância quase universal, relativo a quando e como as obras de arte são concluídas, bem como às circunstâncias em que são deixadas incompletas”. A mostra reunia, nesse sentido, quase duzentos trabalhos, dentro de um escopo “limitado principalmente a uma tradição ocidental que vai do século XV ao século XXI na Europa e posteriormente nas Américas” (THE MET, 2016, p. 13).<sup>135</sup>

Os escritos do catálogo refletem o *interesse duradouro* anunciado no texto de apresentação da mostra. No primeiro deles, indica-se que, em sua *História natural*, escrita por volta de 77 d.C., Plínio, o velho, elogia o pintor grego Apeles (370–306 a.C.) indicando que ele sabia quando afastar a mão do quadro (THE MET, 2016, p. 22). Passados quase dois mil anos, preocupação semelhante ainda atormentava o pintor estadunidense Willem de Kooning (1904–1997), conforme se assinala no último ensaio da publicação. Questionado, em 1960, pelo crítico David Sylvester, sobre quais critérios utilizava para saber quando parar de trabalhar em um quadro, de Kooning respondeu: “Oh, eu... Eu apenas paro, sabe. Às vezes eu fico um pouco histérico e, por causa disto, às vezes eu consigo uma ótima pintura” (*apud* THE MET, 2016, p. 208).<sup>136</sup>

Sylvester receberia resposta bastante diversa caso formulasse a mesma pergunta, poucos anos depois, para Sol Lewitt. Referi na seção 1.2.3 que o artista, também estadunidense, criava instruções para desenhos de parede. A propósito, os desenhos poderiam ser realizados por qualquer um ou por ninguém; a obra não estava no *resultado*, mas nas próprias instruções. Segundo os *Parágrafos sobre Arte Conceitual* escritos por Lewitt em 1967, “todo o planejamento e tomadas de decisões são feitos de antemão, e a execução é um assunto perfunctório” (LEWITT, *In* FERREIRA; COTRIM, 2006, p. 176). Nesse sentido, Kelly Baum, uma das curadoras de *Unfinished*, aponta que:

---

135 Tradução livre do original: “*Unfinished: Thoughts Left Visible* focuses on a subject of enduring appeal, fascination, and pleasure – but also concern, dislike and anxiety – among artists, critics, collectors, and viewers. The unfinished [...] is a topic of near universal relevance, concerning as it does when and how works of art are completed, as well as the circumstances in which they are left incomplete. That said, the scope of our project is relatively circumscribed, limited to a mainly Western tradition spanning the fifteenth to the twenty-first century in Europe and later in the Americas” (THE MET, 2016, p. 13).

136 Tradução livre do original: “‘I have a miserable time over it’, he said to David Sylvester in 1960. ‘But it’s getting better now’. Sylvester then prompted, ‘But what is the criterion by which you now you can stop?’ To which the artist replied, ‘Oh, I really... I just stop, you know. I sometimes get rather hysterical and because of that I find sometimes a terrific picture’” (THE MET, 2016, p. 208).

Desde a Segunda Guerra Mundial, artistas que trabalham na Europa, nos Estados Unidos e na América Latina cortejaram o inacabado com grande entusiasmo, buscando maneiras cada vez mais inovadoras e experimentais de não terminar as obras de arte. Para eles, não terminar uma obra de arte envolve a presença, e não a ausência, de atividade. É algo que os artistas fazem, algo que perseguem, muitas vezes com prazer. Muito mais complexo do que simplesmente interromper o curso da criatividade, não terminar tornou-se um processo produtivo, positivo (BAUM, *In THE MET*, 2016, p. 206).<sup>137</sup>

Baum também cita trecho de um texto de Robert Morris (1931–2018), *Notes on sculpture part 4*, escrito em 1969. Trata-se de mais um artista estadunidense, frequentemente associado ao minimalismo e à arte conceitual (tal qual Lewitt):

Sob ataque está a noção racionalista de que a arte é uma forma de trabalho que resulta em um produto acabado... O que a arte agora tem em suas mãos é uma matéria mutável que não precisa chegar ao ponto de ser finalizada no que diz respeito ao tempo ou ao espaço. A noção de que uma obra é um processo irreversível que termina em um objeto-ícone estático não tem mais muita relevância (MORRIS *apud* THE MET, 2016, p. 206).<sup>138</sup>

Sugiro encarar a questão, resumidamente, nestes termos: desde o final dos anos 1960, não há mais uma linha de *finalização*, relativamente clara, que as obras de arte devem atingir; sob pena de, estando abaixo dela, virar rascunho, e, estando acima dela, “estragar” o trabalho. Existem artistas que seguem produzindo nesses moldes. O que surge é a *possibilidade* de não o fazer. E também de inserir o *inacabado* em criações artísticas não como tal “linha”, mas como um elemento que ganha sentidos próprios; um elemento de significação.

Cito, por exemplo, a série *1965/1 – ∞* de Roman Opalka (1931–2011). O artista se dedicou, entre 1965 e 2011 (ano de sua morte), à tarefa de pintar do número 1 ao infinito, segundo rituais repetitivos e rigorosos. Desde o princípio, era impossível finalizar a obra, e isto não é um “problema”, mas um dos aspectos relevantes da série de Opalka. Cabe interpretar *1965/1 – ∞* tanto por aquilo que foi feito, quanto por aquilo que não se pôde fazer, pelo *irrealizado*.

---

137 Tradução livre do original: “Since World War II, artists working in Europe, the United States, and Latin America have courted the unfinished with pronounced enthusiasm, seeking bolder, ever more novel, and experimental ways to not finish works of art. For them, not finishing a work of art involves the presence, not absence, of activity. It is something artists do, something they pursue, often with gusto. Far more complex than simply arresting the course of creativity, not finishing has become a positive, productive process” (BAUM, *In THE MET*, 2016, p. 206).

138 Tradução livre do original: “Under attack is the rationalistic notion that art is a form of work that results in a finished product... What art now has in its hands is mutable stuff which need not arrive at the point of being finalized with respect to either time or space. The notion that a work is an irreversible process ending in a static icon-object no longer has much relevance” (MORRIS *apud* THE MET, 2016, p. 206).

A propósito, talvez se tenha notado que, em vez de “inacabado” (eleito pelos curadores do The MET), eu venho utilizando o termo “irrealizado”. Não há maior pretensão teórica nisto. “Irrealizado” apenas me parece se adequar melhor ao caso de *Um X*. A meu ver, aquilo que estava em *AI-5 50 anos* não corresponde a um “início” de execução do projeto de Gross, que estaria, então, inacabado. Tratou-se, antes, de uma adaptação da ideia original, a qual segue irrealizada. A opção também se aplica a *Fronteira vertical*: tenho que o projeto feito por Meireles em 1969 foi *realizado* em 2015, e não *acabado*. Mas, de novo, não se trata de propor uma “nova” categoria ou de me opor ao trabalho de *Unfinished*. A tentativa se resume a utilizar uma palavra que parece traduzir melhor as obras estudadas.

Por fim, apesar da qualidade das reflexões, havia um último entrave no uso dos textos do catálogo de *Unfinished* para pensar o trabalho de Gross. De Apeles a de Kooning, ou mesmo de Apeles a Morris e Lewitt, a impressão que fica é a de que *encerrar* ou *realizar* uma obra trata-se de uma decisão única e exclusiva dos artistas. Depende deles e de mais nada *afastar a mão do quadro*, como se trabalhassem em um espaço ideal, movidos apenas por critérios *artísticos* (no sentido tautológico de Kosuth). Nem sempre é o caso.

Para além de limitações estéticas ou materiais, intercorrências históricas, políticas, sociais podem impedir um artista de executar uma obra tal qual gostaria. É nesses termos que interpreto o excerto de *Contra a arte afluyente* (texto de 1970 analisado na seção 1.2.2) onde Frederico Morais propõe uma contra-história da arte, uma história *guerrilheira* da arte:

A HISTÓRIA DA ARTE lida com “obras” (produtos acabados) que geram escolas ou ismos. Lida com estilos e tendências. Esta história oficial da arte, como observou Worringer, funda-se na capacidade artística mais do que na vontade, ou melhor, na estética. Existe, porém, uma história guerrilheira, subterrânea, imprevista, que não se anuncia nem se deixa cristalizar. Nos gráficos da história da arte, nas sinopses, esta surgindo uma coluna central, saída da selva de ismos, a da contra-história. Esta constituída de obras inacabadas, inconclusas, de projetos, do que foi apenas idéia e não chegou a ser, do que ficou na virtualidade. *Projetos*. A contra-história deságua seu lôdo [*sic*] na arte pós-moderna, acumula entulhos no terreno baldio da arte guerrilheira, onde não existem categorias, modos ou meios de expressão, estilos e, dentro de algum tempo, autores (MORAIS, 1970, p. 51).

Não por acaso, o crítico defende, no restante do artigo, o uso de materiais precários, ao alcance de países do *Terceiro Mundo*, como o Brasil, na realização de obras de arte: “o importante é fazer da miséria, do subdesenvolvimento, nossa principal riqueza”. Ele prossegue: “Sempre estaremos em posição de inferioridade. O que importa, não custa repetir, é a idéia, a proposta” (MORAIS, 1970, p. 59).

Gross não optou por deixar de realizar *Um X*. Fatores externos, contextuais, determinaram, tanto em 1968/1969 quanto em 2018, que a proposta permanecesse irrealizada. Essa *irrealização* se torna um elemento significativo em confronto com os respectivos contextos; com os dois *tempos sombrios* nos quais a proposta (não) se desenvolveu. A fim de aprofundar esse argumento, recorro a uma última obra exposta em *Unfinished: Black draftee [Recruta negro] (James Hunter)* da pintora estadunidense Alice Neel (1900–1984).

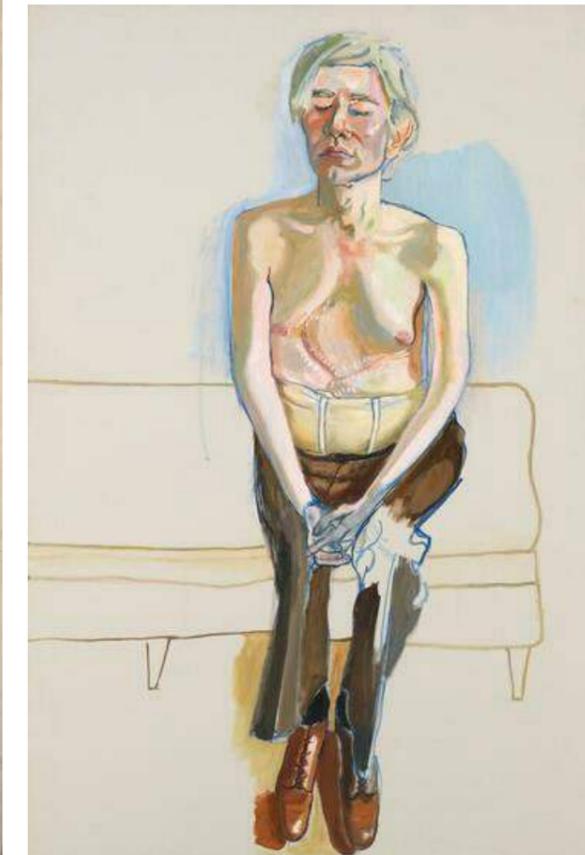
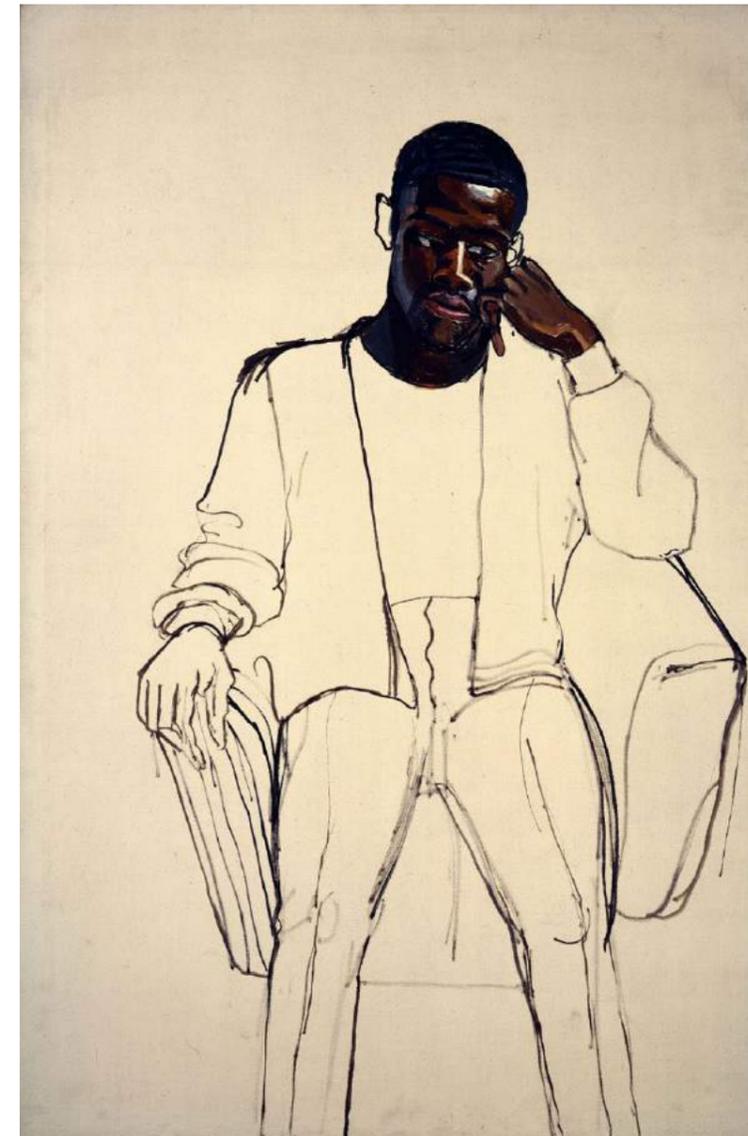
#### 2.4.2 Sobre a irrealização de Um X

Ao longo de sua carreira, Neel pintou uma vasta coleção de retratos que acolhe, entre outros, artistas, familiares, políticos e pessoas que ela encontrava nas ruas de Nova York. James Hunter encaixa-se neste último grupo. Neel convidou-o a posar em meados 1965 e, conversando com a pintora, o rapaz revelou que havia sido recrutado para a Guerra do Vietnã (1955–1975) e deveria partir na semana seguinte. Hunter, de fato, não retornou para as sessões subsequentes (THE MET, 2016a; 2021).

Enquanto ele posava, a artista pintou de forma (relativamente) detalhada seu rosto, além do pescoço e da mão esquerda. Do corpo, há apenas um esboço, vêem-se rápidas linhas esquemáticas. O fundo é a tela crua. *Black draftee (James Hunter)* foi exposta dessa maneira em uma retrospectiva da artista realizada pelo Whitney Museum of American Art em 1974 – ou seja, quando Neel ainda era viva. Em algum momento entre 1965 e 1974, ela decidiu *encerrar* a obra, flagrantemente interrompida, assinando-a no verso (THE MET, 2016a; 2021). Por quê?

Em princípio, nada a impedia de dar ao quadro uma aparência mais *acabada*. Ela era uma retratista habilidosa o suficiente para pintar Hunter mesmo sem encará-lo. E não há notícia de que lhe faltassem meios materiais para tanto. Tampouco se tratou, até onde pesquisei, de uma opção *estética*. Neel não buscava fazer um comentário sobre as possibilidades de representação da figura humana, nem estava preocupada, como de Kooning, em perder o momento de *afastar* a mão do quadro. Por fim, sei que existem obras nas quais a artista deixou diversas áreas da pintura “incompletas”, como no retrato que fez de Andy Warhol, por exemplo. *Black draftee*, de qualquer forma, é mais radical.

Neel, a meu ver, quis que a obra parecesse inacabada; ou antes, quis que o inacabado fosse um elemento significativo do retrato. Não desde o início, quando convidou o modelo a posar por acaso, mas como resposta a uma intercorrência: a ausência de Hunter. Mais especificamente ao motivo dela, a Guerra do Vietnã. Sabe-se que o conflito sofreu grande resistência popular, mobilizando respostas culturais dentro e fora dos Estados Unidos. Lucy Lippard, inclusive, aproxima a oposição a esta guerra e a tendência de desmaterialização da arte nos anos 1960/70 (abordada no ponto 1.2.3). Conforme a autora:



**Alice Neel (1900–1984)**

*James Hunter Black Draftee (1965)*

Óleo sobre tela, 152.4 × 101.6 cm

The MET, Nova York/EUA

**Alice Neel (1900–1984)**

*Andy Warhol (1970)*

Óleo e acrílica sobre tela, 152.4 × 101.6 cm

Whitney Museum of American Art

Nova York/EUA

O fervor anti-sistema na década de 1960 focava na desmitologização e desmercantilização da arte, na necessidade de uma arte independente (ou “alternativa”) que não pudesse ser comprada e vendida pelo setor ganancioso que era dono de tudo, que estava explorando o mundo e promovendo a Guerra do Vietnã (LIPPARD, 2001, p. xiv).

A propósito, Neel nunca escondeu seu engajamento político<sup>139</sup>. O próprio fato de retratar desconhecidos, frequentemente representantes de “minorias”, já o indica. Ela também pintava líderes de movimentos sociais; por exemplo, James Farmer, um dos fundadores do CORE.<sup>140</sup> Diante de tudo isso, creio que resta pouca dúvida a respeito do impacto que o recrutamento de Hunter causou na artista e, por extensão, na obra. A incompletude do retrato ganha, assim, sentidos sociais.

No limite, o inacabado desconfigura a própria condição de *retrato* em *Black draftee*. Não se trata mais da representação *individual* de Hunter, de um retrato dele em específico, mas de uma representação das consequências da guerra. Um retrato interrompido de vidas interrompidas. Tanto que o título principal não é o *nome* do modelo, mas a sua condição (coletiva) de recruta, negro inclusive. Aquilo que Neel *deixou de realizar* é, em certo sentido, mais significativo do que a parte *acabada* da pintura. A narrativa que acompanha a obra, bem como o seu contexto tornam-se, assim, fundamentais para interpretá-la. Não basta “ler” a superfície pictórica.

O mesmo ocorre, a meu ver, em *Um X*. O percurso de Gross é quase inverso ao de Neel: diferente desta, aquela não poderia ter finalizado o trabalho, mas deixou de fazê-lo. Pelo contrário, diante da impossibilidade de realização,

---

139 Conforme Randall Griffey, um dos curadores de *Alice Neel: people come first* [as pessoas vêm primeiro], retrospectiva mais recente da artista, que ocorreu no The MET entre março e agosto de 2021: “Sua devoção a pintar pessoas tinha muito a ver com um humanismo duradouro. [...] sua arte era, em certa medida, uma força contra múltiplas forças desumanizantes na cultura americana, incluindo o capitalismo. Muito do seu trabalho vem dessa perspectiva política” (THE MET, 2021). Transcrevo o excerto de visita guiada à mostra, onde também se destaca que Neel foi filiada ao Partido Comunista de Nova York desde a década de 1930, participando de coletivos de artistas e representando manifestações populares ao longo de toda a sua carreira.

140 “Fundado em 1942 por um grupo inter-racial de estudantes em Chicago, o Congresso de Igualdade Racial (CORE) foi o pioneiro no uso de ação direta não violenta na luta pelos direitos civis dos Estados Unidos. [...] os membros do CORE aconselharam e apoiaram Martin Luther King durante o boicote aos ônibus de Montgomery. King trabalhou com o CORE no final dos anos 1950 e meados dos anos 1960, quando o CORE abandonou sua dedicação à não violência e adotou políticas separatistas negras” (KING ENCYCLOPEDIA). Tradução livre do original: “Founded in 1942 by an interracial group of students in Chicago, the Congress of Racial Equality (CORE) pioneered the use of nonviolent direct action in America’s civil rights struggle. [...] CORE members provided advice and support to Martin Luther King during the Montgomery bus boycott. King worked with CORE throughout the late 1950s and into the mid-1960s, when CORE abandoned its dedication to nonviolence and adopted black separatist policies”.

Gross e Miyada insistiram em mostrar a ideia, enquanto obra, não só enquanto memória, marcando-a plasticamente sobre a superfície de *AI-5 50 anos*. Mas deve-se ir além da superfície: aquilo que Gross gostaria de fazer e não fez também adquire significados – ou seja, o efeito é similar ao alcançado em *Black draftee*. Significados imbricados nos dois contextos (políticos, sociais, com ares autoritários) em que *Um X* não pôde acontecer. Há, ainda, as camadas de tempo.

Sobre a primeira irrealização, Gross afirmou no relato exposto em *AI-5 50 anos*: “O objeto não foi realizado, os tempos sombrios, sim” (GROSS *apud* MIYADA, 2019, p. 46). A afirmação segue válida. O objeto *ainda* não foi realizado, os tempos sombrios... Por coincidência (ou não), *Um X* emergiu, cinquenta anos depois, em outro contexto de particular insegurança para a criação artística no Brasil – e, de novo, sofreu suas reverberações. Detalhei ambos, contexto e reverberações ao longo deste capítulo, bem como os elementos de *Um X*: parede, X, relato.

O amarelo-perigo, a cor-de-alerta com que a artista tingiu uma das paredes de *AI-5 50 anos* envolve o corpo em uma atmosfera de medo, de inquietação, ganhando urgência em confronto com os contextos em que a obra aconteceu. Cuidado: censura; cuidado: repressão. Elas poderiam, afinal, ocorrer sem aviso, nem justificativa tanto em 1969 quanto em 2018. Os traços de interdição do X se tornam quase autorreferentes: a negação da arte em si mesma, não mais da máquina, a proibição da manifestação artística. O relato, por fim, constitui a prova, a narrativa da irrealização (como o encontro entre Hunter e Neel). É nesses termos que ele constitui, a meu ver, parte inextricável da obra.

Gross relata, sem queixas nem rodeios, o fracasso do projeto, ao mesmo tempo em que sugere o fascínio de sua potência inexplorada: *o anúncio de incêndio*; que pode crescer a qualquer momento. Essa ideia, aliás, ressurgiu insistente em várias criações da artista de *Um X* para cá. Também em 2018, ela editou um vídeo chamado *LUZ DEL FUEGO II*. Nele, vêem-se inúmeras fotografias envolvendo fogo em negativo, de modo que a chama se torna a parte escura da imagem. Ao final do vídeo, há o seguinte esclarecimento:

Este vídeo foi feito a partir de fotos de jornal recolhidas entre fevereiro de 2012 e novembro de 2016. As fotos registram conflitos na Líbia, Síria, Egito, Iraque, Turquia, Palestina, Ucrânia, Israel, México, Líbano, Paquistão, Bangladesh... E também confrontos de rua em Atenas, Roma, Barcelona, Madri, Caracas, Washington, Baltimore, Santiago, Frankfurt...

Há também fotos de confrontos ocorridos em São Paulo, Rio de Janeiro, Salvador, Belo Horizonte, Brasília, Porto Alegre... durante as manifestações de junho de 2013.

Foram incluídas ainda imagens dos incêndios do Memorial da América Latina, do Museu da Língua Portuguesa e do Liceu de Artes e Ofícios, em São Paulo... e do fogo que consumiu várias favelas brasileiras (GROSS, 2018).



**Carmela Gross (1946)**

*LUZ DEL FUEGO II (2018)*

Still do vídeo, 11'24"

Além disso, quando escrevo (setembro de 2021), Gross acaba de apresentar uma série de imagens *carbonizadas* em exposições na cidade de São Paulo, uma delas a Bienal. Matéria recente do jornal Folha de São Paulo oferece este resumo:

Uma multidão anônima se aterroriza na parede da Galeria Vermelho, em São Paulo. Nas 226 colagens de Carmela Gross, cortes irregulares e grosseiros formam olhos e bocas em manchas escuras, que se tornam rostos quase carbonizados, em agonia permanente.

Já na 34ª Bienal de São Paulo, 150 monotipias da artista também com padrões escuros dão outra resposta às tragédias de hoje. "Boca do Inferno" repete, num paredão, imagens de um vulcão de massa escura, que se adensa próximo à erupção. "Todos esses trabalhos se unem por um momento trágico", afirma Gross, que expõe obras na Vermelho, na Bienal e também no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro ao mesmo tempo (MORAES, 2021).



**Carmela Gross (1946)**

*Cabeças (2021)*

256 desenhos, medidas variadas  
Colagem, nanquim sobre papel (Hahnemühle)  
Galeria Vermelho, São Paulo

**Carmela Gross (1946)**

*Boca do inferno (2019)*

160 monotipias, medidas variadas  
Vista da 34ª Bienal de São Paulo (2021)



Caberia pensar em um *pós-incêndio* – reforçado pela pedra “sobrevivente” ao incêndio do Museu Nacional exposta junto com as gravuras da Bienal. Mas não é tudo. Concomitantemente a esses “restos” de incêndio, ela expõe duas grandes estruturas com lâmpadas neon e fitas de LED (materiais caros à artista) representando vulcões, uma dentro da Galeria Vermelho, outra na parede externa do MAM-RJ. Segundo o mesmo artigo:

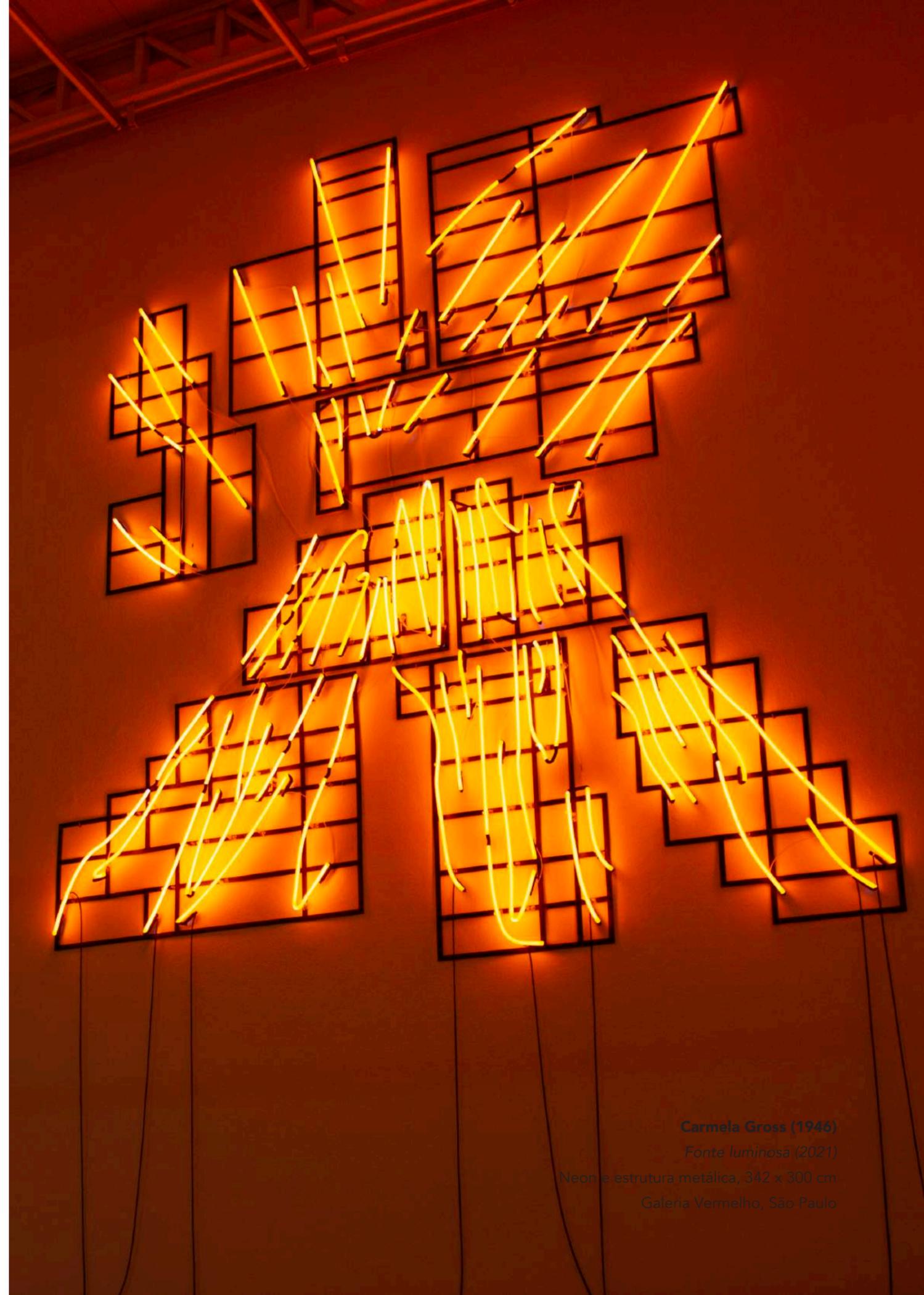
É para as ruas que se volta, por exemplo, “O Vulcão”, obra na empena cega do MAM do Rio com quatro por seis metros, formada por fitas de led amarelas e vermelhas.

Na Vermelho, “Fonte Luminosa” também remonta essa erupção com neons — lâmpadas que a própria artista disse, em entrevista publicada no mesmo livro da Cobogó, virem acompanhadas “das condições mais degradadas da vida na cidade” (MORAES, 2021).

Na atual Bienal de São Paulo (34ª), há, ainda, uma remontagem das obras que Gross mostrou na Bienal de 1969: *A CARGA*, *BARRIL* e *PRESUNTO*. Como referi no ponto 1.1.4 desta dissertação, tais objetos faziam, *ainda fazem*, críticas ao regime ditatorial. *Um X* oferece uma ponte para o passado ditatorial tanto quanto a remontagem dos trabalhos feitos pela artista na Bienal de 1969; uma conexão entre *dois* tempos sombrios: o autoritarismo da ditadura e aquele que insiste em se acumular no presente do Brasil. Sua irrealização, sobretudo, atualiza-o.

Conforme referi na introdução, *Um X* passava quase despercebido em meio a tantas obras contundentes, históricas que foram exibidas em *AI-5 50 anos*. Contudo, em sua inescusável simplicidade, um mero X na parede, talvez seja a proposta que melhor incorpora o subtítulo da mostra: ainda não terminou de acabar. Em sua insistente, perene incompletude a intervenção/memória de Gross acaba abarcando algo além de si mesma – assim como Neel, ao interromper seu retrato, logrou nele incluir uma tropa incalculável de recrutas.

*Um X*, em sua segunda irrealização, convida-nos a refletir sobre o contingente desconhecido de trabalhos artísticos que poderiam ter sido e não foram. Ideias em diferentes estágios de existência que acabaram interrompidas, não por arbítrio dos artistas, mas pelo terreno ameaçador de culturas sufocadas por força da repressão mais ou menos oficial que insiste em proliferar no Brasil. Retrato parcial, abstrato, de uma ausência, de *projetos*, de uma arte brasileira que poderia existir, não fosse a ditadura, não fossem as ditaduras. Mas não existe. Ainda.



Carmela Gross (1946)  
*Fonte luminosa* (2021)  
Neon e estrutura metálica, 342 x 300 cm  
Galeria Vermelho, São Paulo

# FRONTEIRA VERTICAL: DO PICO DA BANDEIRA AO YARIPO

# 03

A trajetória de *Fronteira vertical* é um tanto diversa da de *Um X*, até contrária, em certo sentido. Em 1969, Cildo Meireles registrou com desenho e anotações a ideia de substituir um pequeno pedaço da pedra que ocupa o ponto mais alto do Brasil por outra, retirada das suas profundezas. O projeto não só não se perdeu, como foi executado, conforme o previsto, quase cinquenta anos depois, em 2015. À ocasião do 34º Panorama da Arte Brasileira, no MAM-SP, extraiu-se cerca de um centímetro de matéria do alto do Pico da Neblina (AM), colocando-se, no seu lugar, um fragmento levemente maior de kimberlito, rocha encontrada no subsolo brasileiro.

Portanto, seria impreciso dizer que *Fronteira vertical* está *irrealizada*. Ela assim permaneceu por bastante tempo, entre 1969 e 2015, mas desta data em diante, estaria *realizada*. Aliás, caberia até especular que foi *excessivamente* realizada. Existe um sentido conceitual no projeto de Meireles que parece “invalidar” a realização. Por outro lado, como na obra de Gross, há em *Fronteira vertical* uma série de sutilezas, de camadas de interpretação, que se escondem na sua aparente simplicidade. Inclusive, alguma dessas camadas teriam aflorado apenas com a execução da proposta.

Dedico, enfim, este último capítulo à obra de Meireles. O primeiro subcapítulo analisa a exposição na qual ocorreu a retomada de *Fronteira vertical* e como ela se deu, além de fazer algumas considerações sobre a irrealização de projetos, em geral, na carreira do artista; e, em específico, na série de que a proposta estudada faz parte – *Arte física*. No segundo subcapítulo, detalho aspectos do projeto de 1969, explorando as possibilidades conceituais de *Fronteira vertical*. Por simetria, o derradeiro subcapítulo volta-se para a execução da proposta em 2015, destacando as mudanças sofridas pela ideia original e, sobretudo, as possibilidades de *Fronteira vertical* quanto a seus dois “contextos” – a ditadura militar e o presente.

**Cildo Meireles (1948) e Edouard Fraipont (1972)**

*Arte física: mutações geográficas: fronteira vertical (Yaripo) (1969–2015)*

Fotografia do cume alterado do Pico da Neblina

### 3.1 34º Panorama da Arte Brasileira e a retomada de *Fronteira vertical*

Começo, então, com a análise de alguns conjuntos a que *Fronteira vertical* pertence ou pertenceu: as obras contemporâneas expostas no 34º Panorama da Arte Brasileira no MAM-SP (3.1.1); o repertório de projetos irrealizados de Cildo Meireles (3.1.2) e a série *Arte física* (3.1.3). Cabe observar que a proposta analisada é relativamente independente em relação a cada um deles; ou antes, que não estabelece uma relação *necessária* com nenhum – como era o caso de *Um X com AI-5 50 anos*, por exemplo. De qualquer modo, creio que todos esses grupos podem auxiliar, por aproximação ou por diferença, na interpretação de *Fronteira vertical*, justificando-se explorá-los nas páginas seguintes.

#### 3.1.1 Da pedra Da terra Daqui

1969: foi quando ocorreu o primeiro Panorama da Arte Brasileira no (então instável) MAM-SP. O museu foi inaugurado em 1949, por influência e em meio a diversas iniciativas culturais do empresário Ciccillo Matarazzo – brevemente referido no primeiro capítulo. O acervo da instituição constitui-se, sobretudo, através dos prêmios de aquisição da Bienal de São Paulo, realizada desde 1951, também sob o comando de Matarazzo. Eventualmente, o empresário voltou suas atenções exclusivamente à Bienal, fechando o MAM-SP em 1962, logo depois de separá-lo daquela por meio da Fundação Bienal de São Paulo. As obras do museu foram, então, doadas à USP, servindo de base para o Museu de Arte Contemporânea (MAC-USP), fundado em 1963 (OLIVEIRA, 2019).

Após um interregno de sete anos, o Panorama da Arte Brasileira marcou a reabertura e a constituição de um novo acervo para o MAM-SP. Entre 1969 e 1993, o evento ocorreu anualmente, com formato próximo ao dos salões, ou seja, organizando-se e adquirindo trabalhos conforme categorias como desenho, pintura, escultura, etc. Depois de 1995, há um Panorama a cada dois anos, intercalando com a Bienal de São Paulo. Desde então, a mostra se estrutura a partir de propostas apresentadas por um ou mais curadores convidados, que mudam de edição para edição (BARRETO, 2016).

A 34ª edição do Panorama<sup>141</sup>, intitulada *Da pedra Da terra Daqui*, aconteceu entre 03 de outubro e 13 de dezembro de 2015, com curadoria de Aracy Amaral e curadoria-adjunta de Paulo Miyada. A mostra foi concebida em torno dos zoólitos,

141 Lembro que na edição posterior, a 35ª, em 2017, ocorreu o imbróglio envolvendo a performance *La bête*, de Wagner Schwartz, seguindo-se protestos por um (novo) fechamento do MAM-SP. Dessa vez por razões supostamente morais.

que são, na definição de Amaral: “pequenas esculturas atemporais [...] feitas por artistas de um povo que viveu em parte do território que hoje habitamos e que possuía um raro dom para o trato do material de seu entorno”. Ainda conforme a curadora, há “zoólitos de pelo menos 6 mil anos (embora a maior parte deles tenha sido feita entre 4 mil e 3 mil anos a.C.), que guardam similitude com certas esculturas dos inícios da modernidade, em princípio do século XX” (AMARAL, *In* MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO, 2015, pp. 15-17).

Reuniu-se um conjunto de setenta zoólitos para exposição no MAM-SP. A proposta curatorial também previa que “seis artistas contemporâneos de vários pontos de nosso país seriam interlocutores dessa ancestralidade da terra, da pedra e daqui, através de suas criações” (AMARAL, *In* MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO, 2015, pp. 15-17). Berna Reale (1965), Cao Guimarães (1965), Cildo Meireles, Erika Verzutti (1971), Miguel Rio Branco (1946) e Pitágoras Lopes (1964) foram convidados a criar interlocuções com os zoólitos para o Panorama de 2015.



#### **Autor desconhecido**

*Antropólito*

Peça lítica (Diabásio), 49,5 x 12,5 x 7,3 cm

Encontrada em 1892, a 50 km da cidade de Mercedes, Uruguai

Coleção Museos y Patrimonio, Departamento de Cultura

– Intendencia de Soriano, Uruguai

Um dos zoólitos exibidos no 34º Panorama da Arte Brasileira (MAM-SP)

Tais “esculturas” de pedra tanto antecedem (temporalmente) como extrapolam (geograficamente) aquilo que hoje chamamos de Brasil – essa ficção com pouco mais de 500 anos, jovem em relação aos zoólitos. Assim, tornaram-se tema central do evento (e de suas obras comissionadas), entre outros: os limites da ideia de país, suas fronteiras, seus mitos e o território incerto que a determina. Felipe Chaimovich, curador do MAM-SP à época, oferece o seguinte resumo:

Os zoólitos põem em xeque nosso conceito de Brasil. Esses objetos são encontrados desde o litoral de São Paulo até a costa do Uruguai, sempre como partes de complexos funerários chamados de sambaquis. Não sabemos nada sobre a sociedade que os produziu, nem sobre seu uso originário. Porém, os limites geopolíticos do Brasil não fazem qualquer sentido para a interpretação desses objetos de pedra, pois seus autores integravam uma cultura que se estendia para além de nossa fronteira. A artificialidade dos limites geopolíticos do país evidencia que o Brasil é um produto da história e não da natureza (CHAIMOVICH, *In* MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO, 2015, p. 11).

As frases finais, que remetem ao 34º Panorama em geral, poderiam muito bem ser apenas sobre a série *Arte física* – concebida por Meireles em 1969, ano da primeira edição do Panorama. Especialmente sobre *Fronteira vertical*. No catálogo do evento de 2015, apresenta-se a participação de Meireles nestes termos:

Em 1969, aos 21 anos, [Cildo Meireles] concebeu uma série de desenhos em papel milimetrado que denominou *Arte física*, por demandarem, para sua realização, deslocamentos e articulação com o espaço geográfico. É um desses projetos, *Mutações geográficas: fronteira vertical*, o trabalho aqui apresentado, e que consta de uma performance realizada em expedição ao Yaripo (que significa “ponto mais alto” em língua ianomâmi) ou Montanha Sagrada, no Parque Pico da Neblina (AM), elevando, em alguns centímetros, a altitude máxima do Brasil. Esse projeto, concretizado agora para esta exposição, acha-se documentado em fotos e vídeo, aqui apresentados ao lado de outros projetos da série (MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO, 2015, p. 167).

O texto assinado por Miyada aproxima os zoólitos e *Fronteira vertical* em função dos enormes contrastes enredados em ambos; de viés temporal naquelas peças, de cunho geográfico na proposta de Meireles:

O que a presença das peças arqueológicas na mostra evidencia, em termos dos grandes intervalos temporais, este trabalho de Cildo Meireles demonstra, no campo das dimensões espaciais: o jogo arbitrário e desnorteante do contraste de escalas e grandezas. Além de poético, o aumento do maior cume do país – esse crescimento nacional – pode ser lido como uma extrapolação, por absurdo, dos discursos desenvolvimentistas brasileiros. Por mais que existam divergências de gestão e ideologia, nenhuma das mal-acabadas lideranças políticas atuais ousa duvidar das premissas embutidas na aposta constante na aceleração da economia como índice da melhora da vida no

país. Para os que agem segundo esta visão tão tacanha, o artista oferece um efetivo – e obviamente inútil – crescimento nacional (MIYADA, *In* MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO, 2015, p. 139).

Por fim, há uma seção “Por que Cildo Meireles” no texto de apresentação escrito por Aracy Amaral. Transcrevo parte desse excerto:

#### **Por que Cildo Meireles**

Meireles transpira uma articulação com o território, o lugar (pode ser Belém, Goiânia, Brasília, Rio de Janeiro, Paraty, tanto faz), Cildo “huele” a sertanejo, dir-se-ia em espanhol, por suas motivações e seus trabalhos. [...] O político é uma consequência de suas preocupações geracionais. Pensa o Brasil, que vem de dentro: pode ser sempre através de seus depoimentos/memórias, *leit motif* de seus trabalhos, através de projetos (dos anos 1960, 70...) que realiza tardiamente. Pode viver fora, porém, seu “sotaque” é brasileiro (Homi Bhabha o diria com outras palavras). Sua casa é aqui. Para o Panorama deste ano, seu projeto de “arte física” (de 1969) é a complexa empreitada de elevar, em alguns centímetros, a altitude máxima do Brasil no Pico da Neblina (AM), no quadro de propostas que demandam a “fiscalidade do corpo”. Esta realização de 2015, aventureira e sensível, foi levada a cabo por Edouard Fraipont. (AMARAL, *In* MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO, 2015, p. 25).

Esclarece-se, assim, o *por quê* da participação de Meireles na mostra – isto é, o que levou o MAM-SP a custear a nada simples empreitada até o Pico da Neblina. Falta saber o *como*. No caso de *Um X*, por exemplo, foi uma carta de Miyada indagando Gross diretamente sobre projetos irrealizados durante a ditadura militar que despertou a memória do esboço perdido. De que maneira *Fronteira vertical* ressurgiu tanto tempo depois no MAM-SP? Em princípio, o 34º Panorama não tinha especial interesse por ideias não executadas. Obtive a resposta nas entrevistas com Meireles e com Miyada.

Segundo ambos, a ideia partiu de Aracy Amaral. O artista esclareceu que: “ela e o Frederico Moraes foram os dois primeiros críticos que foram ao [meu] ateliê [...], ela me acompanha desde 1967/1968. Então a Aracy ia fazer o [34º] Panorama e me convidou para realizar esse projeto [...]” (MEIRELES, 2021). Logo antes, Meireles comentava uma tentativa frustrada de executar *Fronteira vertical* em 1998. Ou seja, embora a proposta coubesse muito bem no Panorama de 2015, não *dependia* dele – diferente, de novo, de *Um X* com *AI-5 50 anos*. Aliás, fotografias da excursão ao Pico da Neblina participaram também da mostra no Instituto Tomie Ohtake.

Em suma, a execução da ideia de Meireles ocorreu quase cinco décadas depois de sua concepção; mas (praticamente) por acaso. Poderia ter ocorrido antes ou depois, em outra situação propícia. Há vários exemplos similares ao longo da carreira do artista. Ou, como disse Paulo Miyada, o “Cildo tem um

repertório de ideias não realizadas que ele vai lançando e tentando concretizar de tempos em tempos” (MIYADA, 2021).

### 3.1.2 Um repertório de ideias não realizadas

Em vez de configurar fracasso ou frustração, a irrealização é uma etapa comum, nos projetos de Meireles. O intervalo entre a criação e a execução de uma ideia varia: até pode ser curto; frequentemente, contudo, estende-se por anos, às vezes décadas. No caso de *Fronteira vertical*, foram 46 anos, um “recorde”, segundo o artista. Quando o questionei, em entrevista, sobre essa prática de retomada de propostas irrealizadas, a resposta imediata foi que ela se devia [ao menos nos anos 1960] “à falta absoluta de meios financeiros para executar vários deles” (MEIRELES, 2021).

Vale lembrar que Meireles tinha 21 anos de idade e mal havia começado a carreira artística em 1969, quando registrou os projetos da série *Arte física* em pranchas de papel quadriculado, entre eles *Fronteira vertical*. Várias dessas ideias seguem irrealizadas até hoje – detalharei isto na seção seguinte. A propósito, a “falta absoluta de meios” mencionada pelo artista também aparece nos textos sobre arte de guerrilha escritos por Frederico Morais em 1970.

Não por acaso, ele comenta propostas de *Arte física* no primeiro deles (*Revisão/69-2: A nova cartilha*), conforme citei no ponto 1.2.2. No segundo, *Contra a arte afluyente*, o crítico afirma que: no “caso brasileiro, o importante é fazer da miséria, do subdesenvolvimento, nossa principal riqueza. Não fazer nenhum tabu dos novos materiais e instrumentos, nem se deixar assustar. [...] O que importa, não custa repetir, é a ideia, a proposta. Se for necessário, usaremos o próprio corpo como canal da mensagem, como motor da obra” (MORAIS, 1970, p. 59).

De outro lado, mesmo que, no início, a irrealização tenha se imposto a Meireles; depois, ela assumiu *status* de hábito, talvez até de *método*. As criações costumam passar por um período de “decantação”, ao longo do qual tanto ele como *outro artista* podem amadurecê-las. Com bom humor e desprendimento, ele sugeriu, em entrevista, a possibilidade de alguém pensar e executar “suas” ideias antes dele:

Depois de um tempo, eu comecei a valorizar muito esse processo que eu chamo de “decantação”: você anotar alguma coisa e deixar... Se, algum dia, alguém pede alguma coisa [para um evento ou exposição], você vai lá, dá uma olhada, pode ser que alguma coisa sirva. Mas, de qualquer maneira, tem a chance de a coisa amadurecer mais, e, como brasileiro, eu acho que sempre tem a possibilidade de algum outro artista fazer aquilo primeiro, e daí te poupa de ter que fazer, te economiza (MEIRELES, 2021).

Não raro, insinua-se na fala do artista essa lógica produtiva de *irrealização*; aliás, busco destrinchá-la aqui, mesmo que não completamente, justo porque se trata de um assunto que insistia em ressurgir durante esta pesquisa. Por exemplo, no início dos anos 2000, em depoimento para o catálogo da mostra *El final del eclipse: el arte de América Latina en la transición al siglo XXI*<sup>142</sup>, Meireles disse o seguinte:

[...] Para mim, o fundamental sempre foi o momento em que vislumbro a ideia, em que esta cruza o meu cérebro. Esse é o momento verdadeiramente interessante. Depois há que pensar mais, detalhar, realizar, mostrar, falar sobre o trabalho, e isso para mim sempre foi outra coisa. Fazer, materializar, ver, foi em todo momento uma coisa quase, não digo aborrecida, mas certamente não a faceta mais prazerosa do processo artístico (MEIRELES *apud* SCOVINO, 2009, p. 179).

Trechos como este parecem “justificar” uma categoria comumente associada à produção de Meireles: *conceitual*. No próprio catálogo do 34º Panorama da Arte Brasileira, Aracy Amaral afirma que: “Cildo já nasce dentro do conceitual, de uma ontologia impregnada em seus trabalhos” (AMARAL, *In* MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO, 2015, p. 25). De fato, a *irrealização* é uma tendência, ou uma possibilidade, praticamente *criada* pela arte conceitual – sobretudo a de matriz estadunidense, conforme apresentei no primeiro capítulo (1.2.3) e reiterarei há pouco no final da análise de *Um X*.

Retomo, de qualquer modo, duas afirmações do artista Sol Lewitt. A primeira está nos *Parágrafos sobre arte conceitual* (1967): “Quando um artista usa uma forma de Arte Conceitual, isso significa que todo o planejamento e tomadas de decisões são feitos de antemão, e a execução é um assunto perfunctório”. A segunda, nas *Sentenças sobre arte conceitual* (1969): “Ideias em si podem ser trabalhos de arte; estão em uma cadeia de desenvolvimento que eventualmente pode achar alguma forma. Nem todas as ideias precisam ser transformadas em algo físico” (LEWITT, *In* FERREIRA; COTRIM, 2006, pp. 176 e 206).

Por outro lado, também são várias as entrevistas nas quais Meireles, quando perguntado a respeito, *nega* o rótulo de conceitual. Dária Jaremtchuk destaca duas passagens nesse sentido. Na primeira delas:

Meireles, por exemplo, declarou: “Nos anos 70 eu via a arte conceitual como um movimento mais democrático, menos hegemônico que a *pop art*, mas também sabia de muitas obras conceituais que tinham terminado como

142 O espanhol José Jiménez foi o curador da exposição que, vide o título, explorava as noções de arte latino-americana no início do século XXI. Tratou-se, ademais, de uma mostra itinerante, montada em diversos países da América Latina no início dos anos 2000. Encontrei uma reprodução do depoimento citado no livro *Cildo Meireles*, com organização de Felipe Scovino. Neste, a data associada ao texto é o ano de 2001.

discurso estéril. Porque o objeto de arte deve, a despeito de tudo, seduzir instantaneamente; não pode funcionar sem sedução” (JAREMTCHUK, 2007, p. 19).

Na segunda, o artista apontou o seguinte:

Não me considero um artista conceitual, embora tenha muitos trabalhos que tangenciem questões conceituais e tenha participado de mostras de arte conceitual, como *Information*.<sup>143</sup> Uma das razões por que é difícil para o público lidar com a arte conceitual é seu notório excesso de retórica verbal. Em geral as pessoas não estão dispostas a ir à galeria para ler explicações (MEIRELES *apud* JAREMTCHUK, 2007, p. 19).<sup>144</sup>

Do mesmo modo, em 1981, durante entrevista por Jorge Guinle Filho, depois publicada sob o título *Art dream* na revista estadunidense *Interview*; Meireles assim respondeu a uma pergunta envolvendo arte conceitual:

**No trabalho conceitual existe toda uma linha de pensamento que, se a gente não acompanha, fica um pouco desorientado, não?**

Em tese concordo com a sua colocação, mas acho que uma das obrigações, uma das condições exigidas para que uma coisa seja um trabalho de arte é a capacidade dela se impor por si mesmo, explicar-se sem teorização de fora. Por outro lado, quando você fala em arte conceitual, coisa da qual não me considero um representante, acho que ela corre um pouco este risco (*apud* SCOVINO, 2009, p. 81).

Cria-se um paradoxo. Por um lado, Meireles diz *prezar* pela irrealização (ou por um período de decantação dos projetos) e preferir o momento da ideia ao da execução de um trabalho artístico; por outro, ele repele qualquer associação ao conceitual. A meu ver, a contradição é apenas aparente. Em boa parte, pode-se resolvê-la adotando a perspectiva dos conceitualismos.

---

143 A exposição ocorreu entre julho e setembro de 1970 no The Museum of Modern Art (MoMA), em Nova York. A propósito: “Esta mostra em grupo revolucionária com curadoria de Kynaston McShine [...] focou em novos modos de comunicação e é amplamente vista como uma das exposições de arte conceitual mais importantes de todos os tempos”. Tradução livre do original: “This game-changing group show curated by Kynaston McShine [...] focused broadly on new modes of communication and is widely viewed as one of the most important Conceptual art shows of all time” (GREENBERGER, 2019). Jaremtchuk relaciona a participação de alguns artistas brasileiros em *Information* ao Salão da Bússola (referido no primeiro capítulo): “Dos quatro artistas brasileiros participantes de *Information* em 1970, além de Hélio Oiticica, três integraram o Salão da Bússola: [Artur] Barrio, Cildo Meireles e Guilherme Vaz. O curador da mostra nova-iorquina, Kynaston McShine, em viagem pelo Brasil, provavelmente visitou o salão” (JAREMTCHUK, 2007, p. 47). Meireles confirma em várias entrevistas que McShine viu trabalhos seus no Salão da Bússola (SCOVINO, 2009).

144 Os excertos foram extraídos de entrevistas do artista compiladas no livro *Cildo Meireles* (São Paulo: Cosac & Naify, 1999).

Conforme referi no ponto 1.2.3, desde os anos 1970, há teorias (chamadas genericamente de conceitualismos) que buscam expandir a noção de arte conceitual divulgada nos Estados Unidos no final da década de 1960, por Joseph Kosuth e o (recém-citado) Sol Lewitt, entre outros. Um dos pontos de divergência é, inclusive, o “notório excesso de retórica verbal” criticado por Meireles. Nas palavras de Jaremtchuk: os “artistas conceituais daqui [do Brasil] não negaram a materialidade, a estética, o sentido semântico das obras, como é o caso de Anna Bella [Geiger], Artur Barrio, Antonio Manuel e Cildo Meireles [...]” (JAREMTCHUK, 2007, p. 19). Em suma, artistas latino-americanos atuavam nesse campo *expandido* do conceitual – aqui denominado conceitualismo.

Nas citações anteriores, quando insiste na *sedução*, na capacidade de *imposição* das obras, Meireles, no fundo, afirma não abrir mão da *materialidade* e da *estética* em seus trabalhos – vários deles utilizam materiais *bonitos* (à falta de melhor palavra), com frequência apelam aos sentidos. Já a objeção à *teorização de fora* relaciona-se com a manutenção do *sentido semântico* (não apenas tautológico) das obras. A teorização que Meireles rechaça é aquela sobre a arte. Diferente de Kosuth, ele não se opõe a significados políticos, sociais e afins, que são percebidos pelo público sem necessidade de maior conhecimento sobre teorias específicas do meio artístico. Antes pelo contrário.

Boa parte da produção de Meireles reverbera essas posições. Por mais que seja comum um período de *irrealização*, os projetos do artista não se apresentam apenas como ideia, nem devem, até onde apurei, assim permanecer. Trata-se, via de regra, de propostas de ações, de ambientes, de experiências a serem executadas – senão por Meireles, por *alguém*. Em suma, não se limitam ao conceito. Aliás, nem é assim tão comum para o artista expor projetos não realizados – o repertório referido por Miyada, creio eu, é um tanto *particular*.

Ao mesmo tempo, na maioria das vezes, a realização não torna a ideia (o momento mais prazeroso, segundo o artista) supérflua. Algo de eminentemente conceitual subsiste aquém ou além da porção material dos trabalhos de Meireles. Exemplifico com *Desvio para o vermelho*, que está assim descrita no livro organizado por Matos e Wisnik:

Instalação composta por 3 ambientes: *Impregnação*, *Entorno* e *Desvio*. O primeiro é constituído por uma grande sala branca com carpete vermelho, em que o mobiliário, os objetos, as plantas, os líquidos, os alimentos e as obras são vermelhos. O segundo é um ambiente retangular mais estreito e escuro, no qual se vê uma garrafa no chão que sugere o derramamento de tinta vermelha delineada no piso. Por fim, um terceiro ambiente onde há uma pia de louça instalada e inclinada (26°), com uma torneira de metal de onde corre um líquido vermelho (MATOS; WISNIK, 2017, p. 98).



**Cildo Meireles (1948)**

*Desvio para o vermelho I: Impregnação (1967–1984)*

Materiais diversos, dimensões variáveis

Instituto Inhotim, Brumadinho (MG), Brasil



**Cildo Meireles (1948)**

*Desvio para o vermelho II: Entorno (1967–1984)*

Materiais diversos, dimensões variáveis

Instituto Inhotim, Brumadinho (MG), Brasil



**Cildo Meireles (1948)**

*Desvio para o vermelho III: Desvio (1967–1984)*

Materiais diversos, dimensões variáveis

Instituto Inhotim, Brumadinho (MG), Brasil

A obra oferece ambientes, experiências. É necessário construí-los e adentrá-los para, de fato, ter contato com a proposta de Meireles. Um projeto, uma maquete são insuficientes. Deve-se sentir *Desvio para o vermelho* com o corpo, cercar-se da cor que impregna a sala chamada *Impregnação*. O trabalho, no entanto, não se resume a ela. Há outras duas salas que estabelecem uma relação ambígua, misteriosa com a primeira. Em *Entorno*, o líquido escorre de uma garrafinha, em *Desvio*, da pia. A cor vermelha une os três ambientes, mas não se sabe bem como.

Existe um conceito que paira entre as três salas, mas que não se resume a nenhuma delas, menos ainda aos objetos que ficam em quaisquer delas. Não basta ver ou estar na obra para apreendê-la, ela também convida a um exercício intelectual. O próprio título lança desafios interpretativos e hipóteses de associação com as salas, embaralhando o contato imediato com os objetos. Em suma: a execução é imprescindível, mas não torna a ideia supérflua.

A propósito, Meireles escolheu *Desvio para o vermelho* como exemplo de “decantação”, da prática de retomada e irrealização sobre a qual lhe questionei em entrevista. Ele apresentou o seguinte percurso – o trecho é longo, mas concentra uma série de observações interessantes:

*Desvio para o vermelho*, por exemplo, a primeira anotação foi em 1967. [...] Eu costumo usar essa palavra, uma espécie de “relâmpago” passa pela sua cabeça, mas você não consegue definir nada: nem o tamanho, nem a forma, nem cor, nem nada. Passa aquela coisa, você sabe que alguma coisa passou e fica tentando resgatar aquilo e vai detalhando ao longo do tempo.

[...] Eu tinha feito, em 1981, na Bienal de São Paulo, a primeira montagem de *La bruja*. Um pouco depois, eu recebi uma carta do Texas... [...] Recebi uma carta da pessoa que, na época, era diretora, curadora [do Blanton Museum]. [...] Tinha visto *La bruja* na Bienal e pediu uma peça de grande escala [...]. [Então] eu fui procurar nas anotações e bati com três coisas: esse projeto de uma sala em que, por uma razão, que não interessa explicar, alguém começou a acumular tudo que fosse possível na cor vermelha, desde móveis, pinturas, desenhos, livros...

[...] Eu também me deparei com dois outros projetos que eu tinha pensado como coisas autônomas: um era uma pequena garrafa que, aparentemente, caiu por terra e derramou uma quantidade de líquido que estava no interior, mas é desproporcional em relação ao volume interno da garrafinha. E uma terceira anotação, também pensada isoladamente, era uma pia inclinada, com a água com pressão suficiente para sair oblíqua em relação ao chão, inclinada em mais ou menos 28, 30 graus, da qual saía esse fluxo de água. Então as três [ideias] eram autônomas. Daí eu comecei a ver esses três [esboços] e achei que tinha uma coisa que me interessava, que era uma espécie de falsa lógica.

[...] Essa circularidade me interessou, a partir desses três projetos isolados, eu montei o *Desvio para o vermelho*, que seria para o Texas... Acabou não acontecendo. Mandei coisas, trabalhei, fiz a maquete, fiz todo o projeto para mandar, mas acabou que essa exposição [em Austin] nunca aconteceu. O Paulo Herkenhoff, em 1984, estava na Funarte, conhecia o projeto, e daí me convidou para participar desse programa, Arte Brasileira Contemporânea, e essa foi a primeira montagem. Depois, quando ele foi ser curador da Bienal [de São Paulo], 14 anos depois, em 1998, ele queria mostrar esse trabalho, e a gente refez. Daí já tecnicamente perfeito, você não tinha que fazer as paredes de painéis do MAM/RJ, que não poderia tocar, tinha um teto também, tinha uma iluminação controlada, com difusor... Esse tipo de recurso (MEIRELES, 2021).

A cronologia é mais ou menos esta: em 1967, o artista registrou a ideia de realizar uma sala repleta de móveis e objetos na cor vermelha (futura *Impregnação*). Em 1981, diante de um convite para exposição no Texas, ele revisou seu *repertório* de projetos, associando a nota de 1967 a duas ideias posteriores<sup>145</sup>, também de ambientes (futuros *Entorno* e *Desvio*). Assim se constituiu o projeto de *Desvio para o vermelho*. No entanto, a proposta vinda dos Estados Unidos não vingou, e Meireles só conseguiu executá-lo em 1984. Isto é, passaram-se 17 anos entre a formulação inicial da obra e a sua execução.

Aliás, entre a formulação inicial e a sua *primeira* execução. Houve, ao menos, duas montagens posteriores de *Desvio para o vermelho*: uma na Bienal de São Paulo de 1998 e outra na *Galeria Cildo Meireles* do Instituto Inhotim (Minas Gerais), inaugurada em 2004, onde tal trabalho se encontra em exibição permanente. Surge outra constatação: Meireles não só *irrealiza* projetos, ele os realiza e re-realiza. A cada “realização”, e mesmo na manutenção, a obra sofre mudanças: seja porque precisa se adaptar ao espaço onde é exibida (*vide* o relato do artista), seja porque determinados móveis e objetos, alguns até perecíveis, precisam ser substituídos.

A possibilidade de re-realização e de variação de objetos reforça, a meu ver, a noção de que o conceito subsiste na e à execução dos projetos de Meireles. O principal de *Desvio para o vermelho* não é o arranjo meticuloso e específico de peças vermelhas, mas antes a sua acumulação, a *ideia* de uma “coleção” guiada pela cor vermelha, que pode se realizar visualmente de formas diferentes. A ordem das três salas, por outro lado, não pode ser alterada, pois sustenta a “falsa lógica” que está na formulação da proposta.

145 Em entrevista publicada no ano 2000 na revista *arte e ensaios*, Meireles indicou que essas duas ideias seriam dos final dos anos 1970, início dos 1980: “Uma diretora de museu havia passado na Bienal de São Paulo e visto *La bruja*. Ela era de Austin, Texas, queria fazer uma exposição com quatro brasileiros, me pediu uma peça em grande escala. Fui ver as notas e tinha sempre na cabeça um quarto cheio de coisas vermelhas. Havia feito em 1978/80 uma anotações: era uma garrafa com uma grande poça e uma pia inclinada escorrendo água” (MEIRELES *apud* SCOVINO, 2009, p. 139).

Contudo, vale notar que só constam duas datas da ficha técnica de *Desvio para o vermelho*: 1967 (primeira anotação) e 1984 (primeira execução) (MATOS; WISNIK, 2017, p. 98). O intervalo corresponde, justamente, ao período de *irrealização*, como se a obra “existisse” desde 1967, embora não passasse de uma anotação que, aliás, só começou a se encaminhar para algo concreto em 1981. Além disso, as demais montagens não foram computadas, como se a ideia tivesse “terminado” em 1984.

Há intervalos “misteriosos” nas fichas de diversos trabalhos de Meireles – no mais das vezes, eles se relacionam com as irrealizações aqui destacadas. Elenco apenas alguns casos. *Ocupações*: criação 1968/1969; execução 2004. *Entrevendo*: criação 1970; (primeira) execução: 1994. *rio oir*: criação 1976; execução 2009–2011. *Antes*: criação 1977; execução: 2003. *Marulho*: criação 1991; (primeira) execução: 1997. *Abajur*: criação 1997; (primeira) execução: 2010. *Nós, formigas*: criação 1995; execução: 2013. *Casa sem casa*: criação 1997; execução 2013 (SCOVINO, 2009; ITAÚ CULTURAL, 2011; MATOS; WISNIK, 2017; SESC POMPEIA, 2019).

Trago descrições dos últimos dois trabalhos citados. Tanto *Nós, formigas* quanto *Casa sem casa* tiveram de sofrer adaptações no curso da realização – seguem, de certa forma, nesse terreno incerto que é o *irrealizado* na produção de Meireles. Os excertos estão no livro organizado por Matos e Wisnik:

*Nós, formigas* (1995/2013): Espaço de escala pública no qual um guindaste sustenta uma grande pedra de granito suspensa sobre um buraco ortogonal e cônico na terra. O visitante, ao descer os degraus construídos, observa na parte de baixo da base da pedra uma caixa transparente com uma camada de terra na qual vive uma colônia de cupins (e não formigas, por ter ocorrido no inverno [na Fundação Serralves, em Portugal], período em que estas hibernam) (MATOS; WISNIK, 2017, p. 154, sublinhado apostro).

*Casa sem casa* (1997–2003): Apropriação de 4 cômodos térreos existentes que formam uma esquina urbana. Depois de uma reforma, esses cômodos se convertem, cada um, em sala de estar, sanitário, cozinha e dormitório, todos com acesso livre à população. Essa casa explodida, virtual e ao mesmo tempo real, é formada pela união de cômodos separados entre si por pelo menos uma rua e duas calçadas. A única versão que foi montada não obedeceu à premissa inicial do projeto, pois os cômodos foram construídos do zero em um espaço público vazio, durante a 8ª Bienal de Istambul (2003) (MATOS; WISNIK, 2017, p. 155, sublinhado apostro).

A trajetória de *Fronteira vertical* também é um tanto acidentada: a obra foi criada em 1969, retomada em 1998, mas executada apenas em 2015. Antes de concentrar a análise nela, apresento rapidamente a série da qual faz parte: *Arte física*.

### 3.1.3 Arte física, a série

*Arte física* (1969): Série de 11 pranchas em grafite, tinta e colagem sobre papel milimetrado de 32 x 45 cm. São estudos de projetos e trabalhos – alguns realizados, outros nunca materializados e outros ainda irrealizáveis – que lidam diretamente com as implicações espaciais do sujeito em relação às geografias física e humana, abordando aspectos territoriais, sociais e históricos do Brasil. Quatro dessas ideias foram materializadas em trabalhos dos quais se tem registro (MATOS; WISNIK, 2017, p. 36).

Entre os trabalhos executados, três ocorreram ainda em 1969. O primeiro deles hoje se chama *Arte física: caixas de Brasília / clareira*, já o descrevi no ponto 1.2.2, ao tratar do Salão da Bússola, onde foi exposto. Em resumo, Meireles criou uma pequena clareira próximo ao Lago Paranoá, em Brasília, queimando uma área delimitada de vegetação. Exibem-se fotografias e resíduos dessa ação guardados em caixas de madeira, além de um mapa indicando o local da execução. Também reitero relato do artista, no sentido de que foi abordado mais de uma vez por policiais enquanto tentava realizar a proposta (em plena ditadura militar). Em função dos incidentes, ele descobriu a existência de uma estrutura permanente de vigilância, um panóptico, dentro da torre de televisão da capital nacional (MATOS; WISNIK, 2017, p. 44; SESC POMPEIA, 2019, p. 55).

Os outros dois aconteceram no Rio de Janeiro. Em *Arte física: cordões / 30km de linha estendidos e recolhidos*, o artista realizou a ação-título percorrendo trecho do litoral fluminense duas vezes. Uma para estender, outra para recolher a linha que é exposta, dentro de uma caixa de madeira, em cuja tampa há um mapa representando o percurso físico de Meireles (MATOS; WISNIK, 2017, p. 47). Já em *Arte física: mutações geográficas: fronteira Rio – São Paulo*:

[...]o artista abre dois buracos, um de cada lado da fronteira entre os municípios de Paraty (RJ) e Cunha (SP), substituindo a terra e as plantas de um pelo outro. Numa caixa de couro dividida diagonalmente, a fronteira geográfica dos estados e a ação de troca são emuladas. Tanto na ação *in loco*, como na caixa apresentada na exposição, as fronteiras separam e, ao mesmo tempo, permitem a mistura das terras, subvertendo as convenções administrativas nessas duas escalas: da face física do país e de sua representação (SESC POMPEIA, 2019, p. 59).

*Arte física: mutações geográficas: fronteira vertical* é o único trabalho da série executado depois de 1969, bem depois, em 2015. Pelo menos até agora. Antes de prosseguir, trago alguns esclarecimentos sobre a extensão de *Arte física*, de acordo com a citação inicial do livro de Matos e Wisnik. Onze é o número de pranchas com projetos *irrealizados*. Somam-se a elas, as quatro ideias executadas, totalizando quinze “peças”. Nas três ideias realizadas ainda em 1969, até onde apurei, não há desenhos, no máximo mapas com marcações. Em *Fronteira vertical*, há projeto. Portanto, a série corresponderia a doze pranchas e a quinze ideias/ações.



**Cildo Meireles (1948)**

*Arte física: mutações geográficas: fronteira Rio – São Paulo* (1969)

Terra e caixa de couro, 41,4 x 42 x 42 cm

Essas especificações podem soar como preciosismo. E talvez sejam, mas as faço porque a presença de “séries” não é tão comum na carreira de Meireles. Sobretudo *depois* de *Arte física*, cujos limites já são um tanto imprecisos (o que indico em tom de curiosidade, não de crítica). Não fica claro, a meu ver, se o artista pensou as propostas como parte de um conjunto, como se nota com facilidade nos *Espaços virtuais* e nos *Volumes virtuais*; ou se as agrupou em momento posterior, como no caso de *Desvio para o vermelho*, por exemplo.

A propósito, o que une os trabalhos de *Arte física* não é, necessariamente, a *aparência*. Meireles costuma usar papel quadriculado de 32 x 45 cm nos projetos que faz para praticamente qualquer obra. Pelo que pude constatar, a inclusão na série obedece a um critério temático, *conceitual*. Tanto que existem sub-séries com nomes próprios, como *Mutações geográficas* (que abarca *Fronteira*

Rio–São Paulo e *Fronteira vertical*) e *Cordões* (que inclui, além de 30 km, ideias irrealizadas). O título geral contemplaria todas as propostas, fornecendo uma pista do que as torna uma série. Em entrevista de 2009, Meireles indicou o seguinte ao crítico Felipe Scovino: “Tem pessoas que eu gosto muito, que respeito, que não gostam desse título: ‘Arte física’. Mas foi o nome mais genérico que consegui para englobar fronteiras, pontos extremos, cordas, cachoeiras, praias, Tordesilhas, num mesmo arcabouço. Todo este conjunto de fatores estava definitivamente ligado a uma atividade física” (apud SCOVINO, 2009, pp. 239-240).

Também questionado sobre o título por Frederico Morais, em entrevista no ano de 2008, o artista respondeu o seguinte:

**Mas por que este nome, Arte física?**

Porque são trabalhos que se movimentam na geografia física do país: extensões territoriais, fronteiras, geologia, água, fogo etc., cuja manipulação exige a presença do corpo do artista. Como, por exemplo, estender uma linha ao longo de 30km de praia e recolher o que dela restou. Transferir materiais e objetos de uma fronteira para outra, preparar uma fogueira etc. É o diálogo entre o corpo e a matéria. Mas sendo ambos matéria-prima (apud SCOVINO, 2009, p. 216).

Na entrevista realizada nesta pesquisa, Meireles aduziu versão mais próxima à da entrevista com Scovino: “[...] esse projeto que eu chamei de *Arte física*... Alguns amigos não gostaram do nome, mas ele se devia, sobretudo, ao fato de que eram peças, eram atividades que dependiam exatamente de uma performance física. Então, na época, eu poderia considerar que executaria cada uma delas; claro que, com o passar do tempo, isso foi ficando inviável” (MEIRELES, 2021). Em suma, o título busca um fator em comum para atividades diversas. E por mais objetivo que seja, talvez não represente tão bem a série *conceitualmente*. Afinal, os deslocamentos propostos pelo artista acabam por abarcar as “geografias física e humana, abordando aspectos territoriais, sociais e históricos do Brasil” (MATOS; WISNIK, 2017, p. 36).

Aliás, a análise oferecida por Morais ainda em 1969, no calor do momento, enquanto Meireles executava algumas das propostas da (hoje) série, permanece, a meu ver, contundente. Reitero trecho do artigo *Revisão/69-2: A nova cartilha*, publicado em janeiro de 1970 no jornal carioca *Diários de Notícias*:

[...] Da mesma forma, Cildo Meireles. [...] Como um guerrilheiro que atua imprevisivelmente, passou a apropriar-se ou desapropriar “áreas” na vasta geografia brasileira, nelas realizando seus trabalhos, como a “Celebração”

que teve lugar em Brasília.<sup>146</sup> Para artistas como Cildo Meireles não existem mais ateliês. Geração “após-studio”, seus trabalhos são realizados nos locais os mais inusitados e ali acabam. Sobram fotografias, resíduos, provas documentais que testemunham as “expedições”. Depois do Salão da Bússola, onde recebeu o principal prêmio, Cildo Meireles já realizou vários trabalhos, entre outros de praia<sup>147</sup>, foi posteriormente recolhida com as marcas e sinais de tudo o que ocorreu na operação e colocada em uma maleta, em cuja tampa, na parte interior, continha um mapa com o traçado do roteiro cumprido pelo artista), outro na fronteira dos Estados do Rio e de São Paulo (com transferência de material de um Estado para outro). No momento, realiza novo trabalho, desta feita em Goiás, está recortando a ponta do Estado.<sup>148</sup> Nômade, selvagem, marginal [...], Cildo quer refazer o próprio mapa brasileiro, mudando fronteiras, redenhando [sic] limites como que para “tomar posse” da terra e senti-la como se antes de qualquer codificação. Da geografia chegará fatalmente à história, melhor, à contra-história, quando o Brasil não será o mesmo das cartilhas oficiais (apud MIYADA, 2019, p. 223).

Conforme indiquei no primeiro capítulo, trata-se do texto no qual o crítico lançou a ideia de arte de guerrilha. *Arte física*, apesar do longo espaço que ocupa no (quase) manifesto de Morais, não costuma figurar entre a produção mais política de Meireles. Estão nessa “categoria” propostas como *Tiradentes: Totem-monumento ao preso político e Inserções em circuitos ideológicos* – formuladas pelo artista em 1970 (e analisadas no ponto 1.1.2 deste trabalho). Antes de *Arte física*, também em 1969, Meireles explorava o espaço com exercícios geométricos, ilusórios, como nos *Cantos* ou nos *Volumes virtuais*. Lembro que, nestes últimos, ele criava desenhos tridimensionais, possíveis esculturas, anexando barbantes às paredes e ao teto da sala de exposição.

A ideia de desenhar no espaço com *cordões* persiste, claramente, em *Arte física*.<sup>149</sup> Mas não se trata mais do ambiente asséptico da galeria ou do museu, e sim do mundo *real*. Ou antes, daquilo que o mundo *real* tem de *virtual*: fronteiras, limites, divisões, altitudes, etc. Ao interferir nessas grandezas imaginárias, nas ficções geográficas, Meireles acaba esbarrando no político, no histórico, no social.

146 Acredito que se trata do trabalho hoje intitulado *Arte física: caixas de Brasília / clareira*.

147 Parece faltar alguma parte do texto nesse trecho. Copio-o literalmente de fac-símile constante do catálogo de *AI-5 50 anos*, não havendo erro na transcrição. Não encontrei outra cópia do texto original de Morais que pudesse esclarecer a confusão da frase.

148 Por lógica, seria outra proposta de *Arte física*, mas não encontrei projeto correspondente entre aqueles que foram publicados em livros como parte da série.

149 “Em 1969, voltei a certas coisas que tinha começado em Brasília, mas que nunca tinha conseguido formalizar porque orientei a criação para os *Espaços virtuais: cantos*. Isto tem a ver também com os *Volumes virtuais*, porque imaginei que poderia fazer trabalhos com cordas, estendendo-as. Desta forma, o espectador poderia estabelecer conexões ou áreas. A partir daí, o projeto foi se estendendo e começaram a aparecer ideias que designei de uma maneira geral como *Arte física*” (MEIRELES apud SCOVINO, 2009, p. 239).

Nesses termos, caberia situar *Arte física* na transição entre o geométrico e o político na trajetória do artista. A série aborda ambos, embaralha-os, cooptando percepções virtuais, derivadas do poder e da ordem, com as quais convivemos sem maior reflexão. A propósito, Meireles não propõe intervenções flagrantemente críticas, a fim de *desfazer* ou de denunciar fronteiras, por exemplo. São gestos sutis, pequenas interferências, tentativas de abarcar medidas virtuais com o próprio corpo; coisa que também acontece nas famosas *Inserções em circuitos ideológicos*.

Ao contrário destas, contudo, *Arte física* parece ter ficado esquecida por um bom tempo depois de 1969. Em sua tese de doutorado, Veras faz observação semelhante a respeito dos *Estudos – para espaço, para tempo e para espaço/tempo* – de Meireles, também de 1969, exibidos no Salão da Bússola<sup>150</sup>, com propostas próximas às de *Arte física*:

[...] há um dado tão curioso como importante na compreensão desses trabalhos [*Estudos*] e em sua inscrição no campo da arte: depois da entusiástica recepção inicial, eles passaram à sombra. Nos discursos críticos e nas narrativas históricas, acabaram relegados a uma condição secundária, ainda que singular. São lembrados como uma das raras incursões de Cildo na seara verbal – afinal, trata-se de textos tanto quanto de gravuras.

Ocorre também que, premiados em 1969 e logo olvidados, eles retornaram 30 anos depois, e o fizeram de forma insistente. A partir de 2001, emendaram extensa série de aparições: mostras internacionais, bienal, site, livro, catálogos (VERAS, 2012, pp. 131-132).

Nesse sentido, caberia fazer um levantamento mais detalhado sobre *Arte física*. Até onde pesquisei, apenas *Caixas de Brasília* foi exposta em 1969 – de novo, no Salão da Bússola. *Cordões / 30km* e *Fronteira Rio – São Paulo*, embora também executados em 1969, não estiveram no evento, nem conheço a data da primeira exposição das respectivas caixas. A exibição dos desenhos irrealizados me parece ainda mais nebulosa. Como já referi, Meireles não costuma exibir projetos por si só.

Em entrevista, Miyada mencionou que todos os desenhos de *Arte física* estão no catálogo da retrospectiva de Meireles realizada no Museo Reina Sofía (Madrid) em 2013 (MIYADA, 2021). Não sei dizer se há registro público deles anterior a este – seja em exposições, seja em publicações. Depois, sim. Consta no

---

150 Os *Estudos* estão descritos no primeiro capítulo (1.2.2). Reitero do que se trata: “Redigidas à máquina no centro de cada folha de papel como poemas visuais, instruções orientam, de forma clara e sucinta, os procedimentos para a realização das obras. Nos três casos, [...] as ações podem ser feitas por qualquer pessoa que decida levar adiante as coordenadas espaçotemporais ali contidas” (SESC POMPEIA, 2019, p. 51).

catálogo do 34º Panorama da Arte Brasileira que outros projetos da série, além de *Fronteira vertical*, foram exibidos no MAM-SP (MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO, 2015, p. 167). Também há reproduções de vários desenhos no livro organizado por Matos e Wisnik (2017) e no catálogo da exposição *Entrevendo*, outra retrospectiva de Meireles, dessa vez no Sesc Pompeia (SP), em 2019.

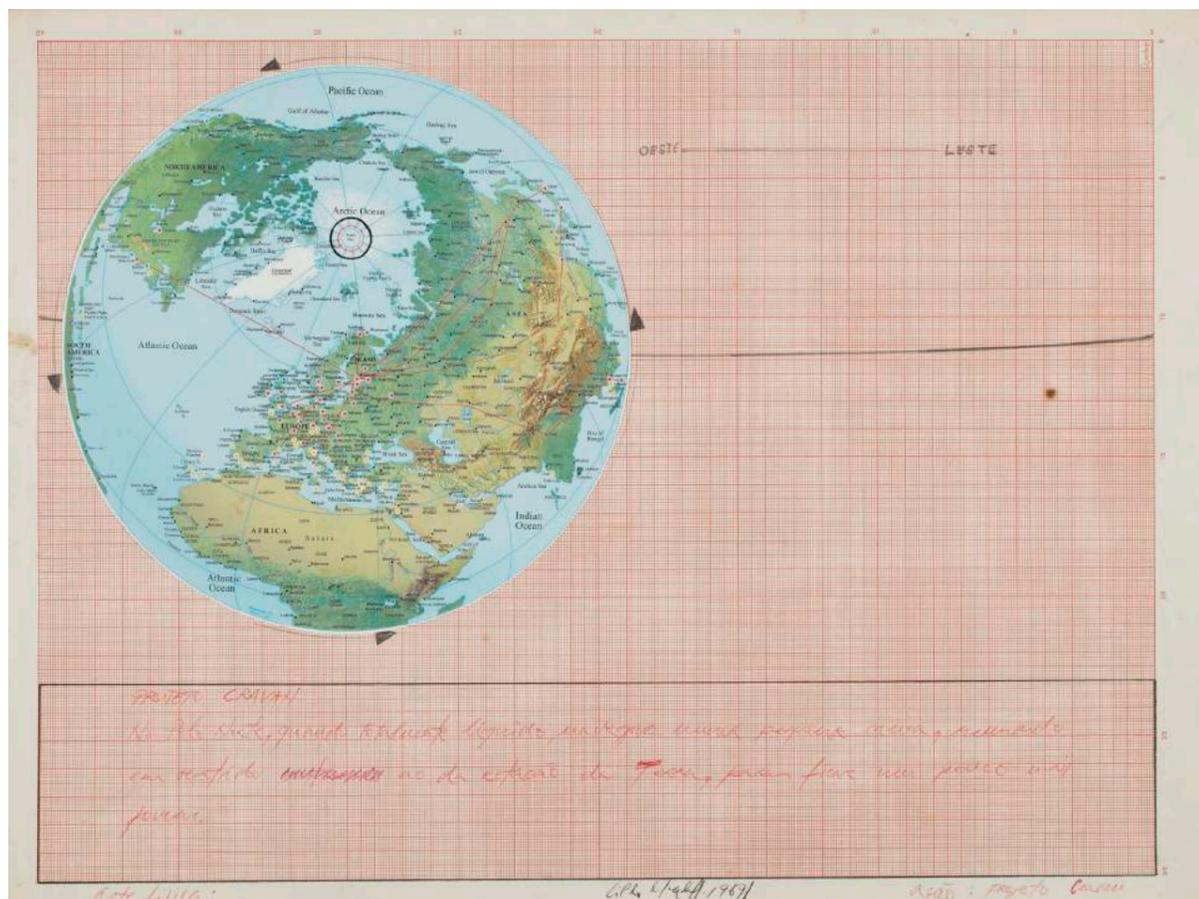
Em livro organizado por Felipe Scovino (2009), compilando entrevistas com o artista entre 1970 e 2009, as referências a *Arte física* são escassas e costumam se limitar às propostas realizadas, sobretudo *Caixas de Brasília* (exposta ainda em 1969). Em entrevistas mais recentes, Meireles menciona projetos de *Arte física* que ele ainda gostaria de realizar. Por exemplo, em 2013, ele disse o seguinte para Marina Fraga e Pedro Urano, representantes da *Revista Carbono*:

[...] Todos esses projetos são de 1969, eu estava morando em Paraty quando eu fiz os *Volumes*, o *Ocupações* e esse *Arte Física*. Que era um nome que muitos amigos não gostam, mas são trabalhos que dependiam da fisicalidade do corpo, quer dizer, de uma coisa que eu não teria condições de fazer. Eles pressupõem, por exemplo, caminhadas, deslocamentos, você cavar, diminuir... Tinha vários com cordas, desde coisa ligada ao arco íris, na praia, até espaços de manifestações, tipo assim, cordas de blocos carnavalescos, ou comícios, tinham vários.<sup>151</sup> Eu fiz um, que era na minha escala, no litoral de Paraty, estado do Rio, que eram os *30km de Fio Estendido e Recolhido*. Mas tinha um que era refazer a *Tordesilhas*, mas fisicamente, com uma linha que você sai lá de Paraná e seguia até o Amapá. Claro que eu não vou fazer isso hoje, mas o Trudo [amigo de Meireles] falou que quer fazer. A que eu queria realizar era o *Fronteiras Verticais* (FRAGA; URANO, 2013).

Insinua-se, com isto, outra divisão possível de *Arte física*. Na citação inicial, havia: “alguns [projetos] realizados, outros nunca materializados e outros ainda irrealizáveis” (MATOS; WISNIK, 2017, p. 36). Já apresentei as realizações. Entre as ideias *irrealizáveis*, está, por exemplo, o *Projeto Cravan*, em que Meireles propõe navegar, “no Pólo Norte, quando totalmente líquido [...], remando em sentido contrário ao da rotação da Terra, para ficar um pouco mais jovem” (MATOS; WISNIK, 2017, p. 37). Também se encaixa nessa categoria o projeto *Cordas: as nascentes do arco-íris*, que prevê criar “áreas de cordas circundando os lugares de nascimento de arco-íris” (MATOS; WISNIK, 2017, p. 38).

---

151 Não vi, nas fontes consultadas, projetos relacionados a comícios ou blocos de carnaval, é possível que não estejam divulgados.



**Cildo Meireles (1948)**

Arte física: ação: Projeto Cravan (1969)

Colagem e anotações sobre papel milimetrado, 32 x 45 cm

Entre as ideias realizáveis, mas não nunca materializadas, há dois grupos: aquelas que Meireles ainda gostaria de executar, e outras que não – Miyada refere essa divisão em entrevista (MIYADA, 2021). São várias as propostas facilmente realizáveis que o artista não fez, nem insinua interesse em fazer: por exemplo, cercar quedas de cachoeiras ou áreas de praia com cordas. Também há um projeto mais ou menos dissonante dos demais<sup>152</sup>, que prevê colocar um terreno à venda em uma galeria de arte (MATOS; WISNIK, 2017, p. 37). Sobre este, Meireles falou, em entrevista a Scovino:

A ideia era colocar à venda um terreno real dentro de uma galeria de arte. A única peça à venda seria esse terreno. [...] É deslocar o mercado imobiliário para dentro da galeria. Eu peguei esse projeto [no meio de outros, quando estava recentemente arquivando meus papéis], e um deles era a ideia dessa exposição, que eu nunca fiz. O indivíduo compraria um terreno, só que ele teria sido comprado numa galeria. Ele não é mau como projeto, porque tem essa ironia. Seria um *readymade duty*, um *readymade* pesado (apud SCOVINO, 2009, p. 239).

Por coincidência (ou não), aparentemente, os projetos que o artista ainda tem (ou tinha) interesse de realizar são os mais complexos. *Fronteira vertical*, em 2015, cujos meandros da execução serão comentados a seguir. Além disso, na entrevista que realizei para esta pesquisa, Meireles mencionou que desses “projetos, tem uns três ou quatro que eu ainda quero realizar, de *Arte física*” (MEIRELES, 2021). Mas só especificou o já citado *Tordesilhas*, no qual se percorreria a pé a distância “da cidade de Laguna (SC) até o Estado do Amapá” (apud SCOVINO, 2009, p. 239), seguindo a linha de divisão do Brasil criada por Portugal e Espanha no tratado homônimo de 1494. E não só uma, mas duas vezes: na primeira, estendendo um barbante; na segunda, recolhendo o que sobrasse dele (MEIRELES, 2021); tal qual *Cordões / 30km*, mas com distância um pouco maior.

**3.2 Possibilidades conceituais – do Pico da Bandeira ao Pico da Neblina**

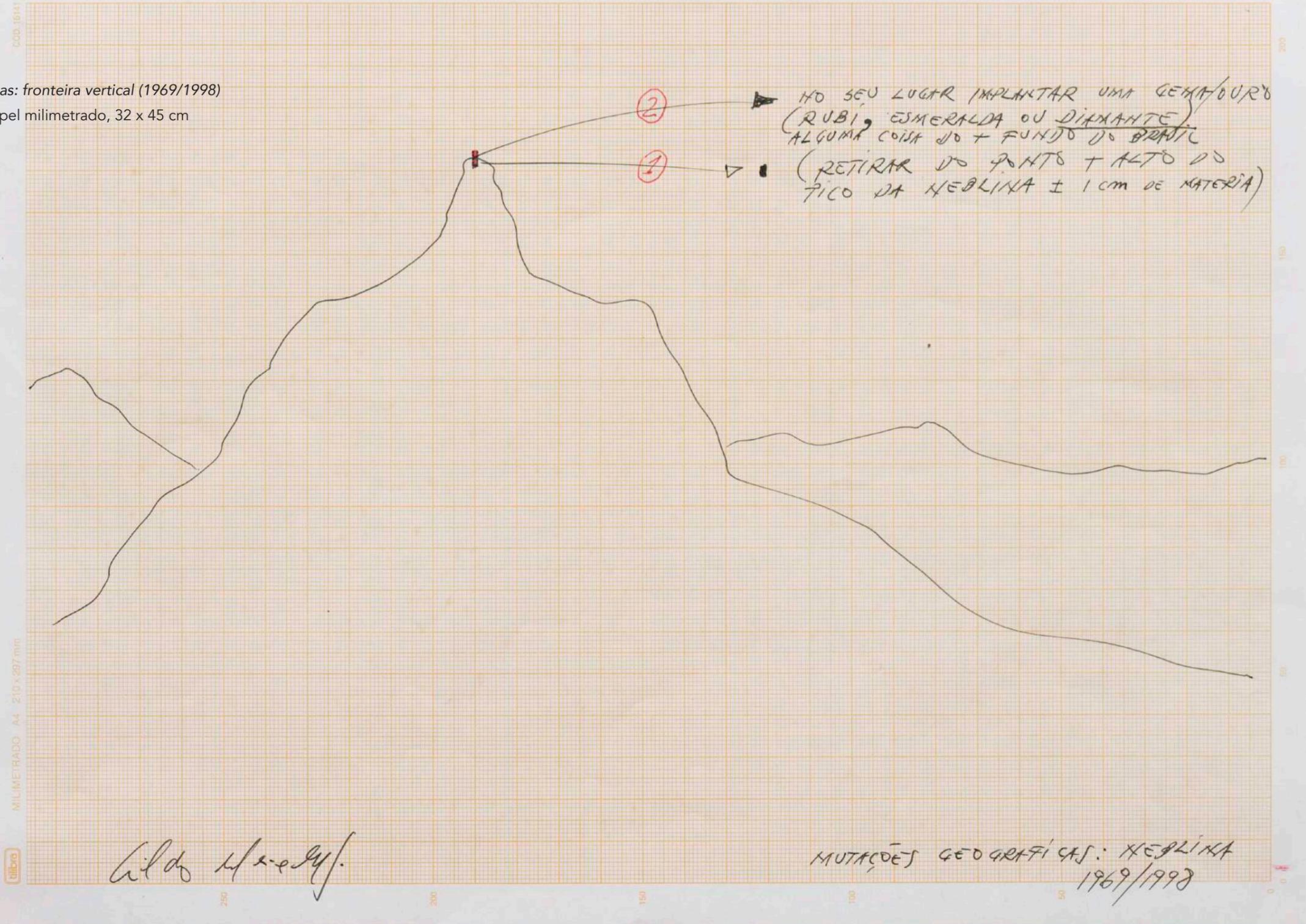
Feita essa análise introdutória, passo a um estudo detalhado e específico de *Fronteira vertical*, a começar pelo projeto de 1969 (e 1998). Este subcapítulo será sobre a ideia original de Meireles, a forma como ele a registrou e os possíveis significados desse registro. Começo, assim, por uma descrição mais geral do projeto de *Fronteira vertical* (3.2.1) e prossigo com comentários específicos sobre: as pedras preciosas que o artista anotou no esboço (3.2.2); o local inicialmente escolhido para a realização do trabalho (3.2.3) e, finalmente, os eventuais resultados de sua execução, sob o ponto de vista conceitual (3.2.4). A efetiva realização da proposta e seus meandros são tema do subcapítulo seguinte; muito embora se pondere alguns detalhes já nesta parte, sendo (quase) impossível dissociar completamente as duas fases do trabalho.

152 Ou que ressignifica os demais: caberia pensar as várias propostas de cercamento com cordas de Meireles como a delimitação de áreas para a venda, desde praias até nascentes de arco-íris.

Cildo Meireles (1948)

Arte física: mutações geográficas: fronteira vertical (1969/1998)

Desenho e anotações sobre papel milimetrado, 32 x 45 cm



Cildo Meireles

MUTAÇÕES GEOGRÁFICAS: HEBLINA  
1969/1998

Arte física:

Cildo Meireles. 1969/1998

mutações geográficas: fronteira vertical

### 3.2.1 A intenção de fazer ou realizar (algo) no futuro

Entre 1969 e 2015, *Fronteira vertical* permaneceu como projeto. Trata-se de uma folha de papel milimetrado em tamanho A3, com outra, em tamanho A4, no seu centro. Ambas em sentido horizontal. O desenho ocupa a prancha menor: vêem-se traços esquemáticos que sugerem uma cadeia de montanhas.

Em primeiro plano, há um pico mais alto. No seu topo, existe uma pequena marcação em vermelho, que excede sutilmente a altura do monte. Dela, saem duas setas numeradas: (1) e (2) – a segunda está em cima, a primeira, embaixo. Ao lado da seta 1, há um pequeno risco sugestivo de um fragmento de pedra, seguido desta instrução manuscrita, entre parênteses: “retirar do ponto + alto do Pico da Neblina ± 1cm de matéria”. Ao lado da seta 2: “no seu lugar implantar uma gema/ouro (rubí, esmeralda ou diamante). Alguma coisa do + fundo do Brasil”.

No canto inferior esquerdo da folha A4 há a assinatura do artista, no canto inferior direito, o título *Mutações geográficas: Neblina*, e duas datas, 1969/1998. O restante da folha A3 está em branco, exceto a porção inferior, também assinada e datada (1969/1998). Ali consta outro título, *Arte física: mutações geográficas: fronteira vertical*.

O registro é sucinto. De fato, parece ser antes uma *primeira anotação* – como aquela que o artista fez em 1967 sobre o que viria a ser, anos depois, *Desvio para o vermelho* (ponto 3.1.2) – do que um *projeto*, ao menos sob viés mais técnico. A propósito, o dicionário oferece duas definições para o termo “projeto”: “1. desejo, intenção de fazer ou realizar (algo) no futuro; plano. – 2. descrição escrita e detalhada de um empreendimento a ser realizado; plano, delineamento, esquema” (OXFORD LANGUAGES).

Cuida-se aqui, por certo, do primeiro sentido. Um *desejo*, um rápido registro de uma ideia, para que não se perca. Algo a se realizar no futuro, não se sabe ainda muito bem como. Reitero uma citação de Meireles sobre (o seu) processo artístico:

[...] Para mim, o fundamental sempre foi o momento em que vislumbro a ideia, em que esta cruza o meu cérebro. Esse é o momento verdadeiramente interessante. Depois há que pensar mais, detalhar, realizar, mostrar, falar sobre o trabalho, e isso para mim sempre foi outra coisa. Fazer, materializar, ver, foi em todo momento uma coisa quase, não digo aborrecida, mas certamente não a faceta mais prazerosa do processo artístico (MEIRELES *apud* SCOVINO, 2009, p. 179).

O projeto de *Fronteira vertical* é uma espécie de representação do momento em que a ideia cruzou o cérebro do artista. Os detalhes da realização existem *em outro momento*; nem sempre representado. Executar a proposta

que consta do papel milimetrado exigiria uma série de decisões que nem se insinuam ali. Por exemplo: como chegar até o Pico da Neblina? Como obter e como implantar a nova “gema” no seu topo? O que fazer com a matéria extraída dali? De que maneiras registrar a ação durante e depois de sua execução? Deve-se, aliás, registrá-la? Ou basta fazer? A maior parte da complexa logística inerente à concretização da ideia não se encontra no projeto.

Talvez nem devesse – alguém poderia indicar, de novo com certa razão. Meireles não tinha qualquer obrigação de apresentar um plano detalhado a respeito da execução *Fronteira vertical*. As instruções que constam do projeto são o *fundamental* da obra, o resto é *perfunctório* – uso, não por acaso, o termo escolhido por Sol Lewitt.<sup>153</sup> Trata-se de escolhas que podem ser feitas de acordo com a necessidade, desde que não *contrariem* o que está na prancha quadriculada. Aliás, seria até ingênuo projetar nos mínimos detalhes uma ação proposta para um ambiente *natural*, dado a acasos, incontrolável.

Por outro lado, se o que importa já está dito no projeto, e eventuais adaptações não teriam capacidade de modificá-lo, por que executar? Nesse sentido, existe um só aspecto que permanece flagrantemente em aberto no projeto: o que será implantado no alto do Pico da Neblina?

### 3.2.2 Ouro, rubí, esmeralda ou diamante?

A *múltipla escolha* entre pedras na segunda parte das instruções configura, a meu ver, um indicativo do *desejo* de realização (no futuro) de *Fronteira vertical*. Meireles, muito provavelmente, sabia que não seria simples obter a gema para a empreitada, e foi prudente a ponto de deixar a decisão em aberto. Ou seja, a dúvida não me parece ser de ordem *formal*. Por exemplo, relacionada à cor que melhor “combinaria” com o alto do Pico da Neblina: dourado (ouro), vermelho (rubí), verde (esmeralda) ou transparente (diamante). Ainda que seja interessante a escolha de pedras de diferentes matizes.

Há dois aspectos que agrupam essas alternativas. Um encontra-se explícito no projeto: todas são alguma coisa “do + fundo do Brasil”; isto é, devem ser extraídas do subsolo, formam-se *sob* o país. A razão disto não está indicada mas é intuitiva: uma questão de contraste, colocar no “ponto + alto do Pico da Neblina”, ou seja, no ponto mais alto do ponto mais alto do Brasil uma

153 “Quando um artista usa uma forma de Arte Conceitual, isso significa que todo o planejamento e tomadas de decisões são feitos de antemão, e a execução é um assunto perfunctório” (LEWITT, *In* FERREIRA; COTRIM, 2006, pp. 176).

rocha extraída de seu ponto mais baixo, do *mais* fundo. A segunda coincidência entre as pedras elencadas por Meireles é: todas são *preciosas*. Quanto a isto, as possíveis justificativas parecem menos explícitas. Tratar-se-ia de colocar um material *valioso* no cume do Brasil? Expor sua condição de fetiche? Criar um desafio inverso aos garimpeiros (que teriam se subir, em vez de descer)?

Embora vários trabalhos de Meireles envolvam símbolos de valor (dinheiro, ouro, etc.), não se trata de um tema particularmente visado em *Arte física*. No mais das vezes, os projetos da série só demandam cordas, barbantes ou cordões, além de longas caminhadas. Antes referi um deles que envolveria a venda de um terreno em uma galeria de arte, mas que é praticamente desconhecido e até parece um pouco deslocado do conjunto; inclusive porque nem envolve atividade, *performance física*.

Por outro lado, há uma série “anexa” a *Arte física* que usa gemas como matéria-prima principal. São os *Condensados*: três pequenos objetos, praticamente joias, no interior das quais se colocaram materiais recolhidos nas “expedições” de *Arte física* realizadas em 1969. Dois deles datam de 1970 e o terceiro, de 1970/1996 – ou seja, data do projeto/data da execução. Matos e Wisnik (2017) não incluem os *Condensados* em seu livro sobre Meireles. Todavia, no catálogo de *Entrevendo*, retrospectiva do artista que ocorreu em 2019 no Sesc Pompeia (SP), eles são apresentados nestes termos:

Os anéis *Condensados* são miniaturas que integram *Arte física* e *Mutações geográficas*, e trazem para a escala do corpo as reflexões sobre território presentes nessas duas séries de obras. Trabalhado em ouro amarelo, *Condensado I – Deserto* [1970] tem o formato de uma pirâmide, cuja extremidade guarda um único grão de areia que pode ser visto através de uma safira branca. *Condensado II – Mutações geográficas: Fronteira Rio-São Paulo* [1970] é um anel hexagonal de prata e pedras brasileiras (safira, ônix e ametista), que replica a fronteira proposta no trabalho homônimo e contém, em seu interior, parte da terra usada naquela ocasião. Executado em ouro branco, *Condensado III – Bombanel* [1970/1996], tem um formato cilíndrico, dentro do qual se encontram pólvora e uma lente, à imagem de um pequeno barril prestes a explodir. Os três trabalhos acoplam ao corpo materiais presentes em obras anteriores, condensadas no formato de anel. As fronteiras, neste caso, ultrapassam questões territoriais e tocam, também, escalas de valor e as fronteiras sociais ali implícitas (SESC POMPEIA, 2019, p. 59).

A analogia com os *Condensados* reforça, a meu ver, a hipótese de que as gemas abordariam uma *desproporção* de valor no alto do Pico da Neblina. Um pequeno fragmento de pedra que ostenta enorme valor. Outro fio na trama de contrastes que Meireles propõe em torno da fronteira vertical do Brasil; e em função dos contrastes que ela mesma abarca. Afinal, de certa forma, o

minúsculo fragmento de pedra (não preciosa) que ocupa o cume do Pico da Neblina *valoriza-o* por inteiro. Em sua vastidão, o valor simbólico da montanha repousa sobre os centímetros “finais”. Insinua-se, assim, a lógica de substituí-los por materiais – ouro, rubi, esmeralda ou diamante – que reverberam contradição semelhante. O artista, em suma, promoveria a troca de uma pequena rocha de enorme valor geográfico, social, cultural, etc. por outra pequena rocha de enorme valor monetário.

Tanto que, uma vez executada a proposta de *Fronteira vertical* em 2015, não se descartou o (valioso) fragmento de pedra extraído do alto do Pico da Neblina para substituição. Ele foi deslocado e exposto no MAM-SP durante o 34º Panorama, no topo de uma maquete da montanha construída para este fim. E não foi só isto: exibiu-se também uma fotografia do minúsculo material equilibrado sobre a ponta de um dedo.<sup>154</sup> Não se tratava de um *souvenir* qualquer, mas antes de uma espécie de troféu, mostrado por si só e como imagem, a reforçar sua importância no conjunto.

A propósito, acredito que a fotografia do fragmento extraído do Alto do Pico da Neblina evoca, não por acaso, um registro comum de outra obra *minúscula* que Meireles criou e executou entre 1969/1970: *Cruzeiro do Sul*. Conforme descrição do livro organizado por Matos e Wisnik, trata-se de um: “Cubo de madeira que contém duas seções adjacentes: uma macia em pinho e outra dura em carvalho, sagradas na cosmogonia indígena tupi pela possibilidade de produzirem fogo quando friccionadas. Instalado, deve ocupar uma área de no mínimo 200 m<sup>2</sup>” (MATOS; WISNIK, 2017, p. 48).

Ou seja, quando em exibição, o pequeno cubo costuma ficar ao chão de um espaço vasto, criando desproporção menor, mas comparável àquela de *Fronteira vertical*. Em publicações, costuma-se mostrar *Cruzeiro do Sul* em fotografia na ponta de um dedo, tal qual a rocha do Pico da Neblina. Entrevistado por Scovino, o artista contou o seguinte a respeito do trabalho em questão:

---

154 Infelizmente, não localizei essa imagem *online*, nem o ateliê do artista enviou-a a tempo. Ela está, de todo modo, na p. 43 do livro organizado por Matos e Wisnik.

### CRUZEIRO DO SUL (1969–70)

Soube de uma lenda vinda dos índios Tupis, que consideravam como árvores sagradas o pinheiro e o carvalho. Uma vez em contato, essas madeiras evocariam a manifestação da divindade maior, que era Tupã. Fiquei fascinado com a ideia de que haveria um Deus que quando você realmente batesse à porta, ele imediatamente responderia.

[...] *Cruzeiro do Sul* pertence ao “humiliminalismo”, ou seja, um objeto pequeno, um quase nada mesmo, um minimalismo que endossava um caráter de humildade. Mas ele também tinha a ironia de ser uma espécie de prática de “humiliminalismo barroco”, porque era carregado de histórias, mitologias e símbolos. Era exatamente o contrário do Minimalismo americano, que é uma espécie de estágio final da ideia do *readymade* clássico, [...] que era a escolha desprovida de um tipo de valor estético ou emocional. A escultura minimalista evoca um sentido de que “ela é o que você vê”, mas desprovida de qualquer intencionalidade simbólica ou discursiva (apud SCOVINO, 2009, pp. 243-244).



### Cildo Meireles (1948)

*Cruzeiro do Sul* (1969–1970)

Cubo de pinho e carvalho, 9 x 9 x 9 mm

Em vídeo sobre o 34º Panorama da Arte Brasileira divulgado pelo MAM-SP, Meireles também se refere a *Fronteira vertical* como “miliminalismo”<sup>155</sup>:

O trabalho, em síntese, é o seguinte: retirar do ponto mais alto um centímetro e colocar no lugar, eu queria uma coisa que viesse do fundo da Terra. Na época [1969] eu pensei em diamante, uma coisa assim... E finalmente a gente chegou ao kimberlito, que é essa formação rochosa que vem do magma, e é a maneira como os diamantes chegam até a superfície da Terra. Então a gente usou um kimberlito de mais dois centímetros e “qualquer coisa”. Quer dizer, no final, a gente acrescentou um centímetro ao ponto mais alto do Brasil. [...] Ele pertence a uma série chamada *Arte física* que eu fiz a partir do final de 1969, 1970. Na época, eu fiz três dos projetos e daí fui fazer outras coisas, e esses projetos ficaram... 45 anos depois apareceram condições para ser feito. Normalmente, essa série pressupõe um grau de discrição, trabalhos discretos. A ideia não era fazer uma coisa “espetaculosa”. Genericamente, eu chamo de um “miliminalismo”, minimalismos humildes. Um projeto desses, ele é simples você vendo, lendo, mas entre as palavras e a materialização tem uma certa produção complicada... (MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO, 2015a).

O excerto adianta o desfecho da escolha entre *ouro*, *rubi*, *esmeralda* ou *diamante*. Nenhuma delas. Quando da concretização da ideia, as alternativas imaginadas por Meireles em 1969 se mostraram demasiado inconvenientes. Miyada (curador-adjunto do 34º Panorama) contou o seguinte sobre a necessidade de adaptação desse elemento de *Fronteira vertical*:

Uma terceira coisa é que, no projeto original, fala-se em um pedra preciosa. [...] Logo no começo, o Cildo falou que um dos problemas para fazer essa obra é que, se você colocar um diamante e colocar no jornal que você pôs um diamante... Além de não ter dinheiro para comprar um diamante [risos], mas mesmo se se ganhasse um diamante, iria criar uma espécie de “corrida ao ouro” das pessoas tentando subir lá para roubar o diamante. E esse não é o escopo da obra. Eu lembro de ter consultado professores da USP para pensar em uma alternativa de minério. Porque o Cildo falou que o importante nesse projeto, em outros poderia ser o valor do diamante, mas, nesse caso, o mais importante não é o aspecto de ser uma coisa cara ou luxuosa, o importante é ser uma coisa que venha das profundezas do país. Ou seja, você está mexendo com a maior altitude e trazendo uma matéria que é de grandes profundezas, uma rocha formada no magma. Daí a gente chegou naquela pedra, que agora esqueci o nome...(MIYADA, 2021).

Tratava-se do kimberlito referido pelo artista; cuja aparência, aliás, é quase idêntica à da rocha presente no cume da montanha. Portanto, realizou-se o implante de pedra em 2015, mas ele é quase invisível, exceto, talvez, para

155 Creio que “humiliminalismo” foi algum tipo de desencontro ou de excesso na transcrição da entrevista por Scovino. Meireles cita o “miliminalismo” em diversas entrevistas, mas nunca o havia visto como o prefixo “hu” em outro local.

especialistas. Ou melhor: há indícios de que o implante realizado em 2015 não exige apreciação direta ou preponderantemente com os *olhos*. A ação enreda outras abordagens, outras formas de percepção; do contrário, Meireles teria insistido na *visualidade* das pedras preciosas. Como mencionei, não me parece ter sido uma escolha de ordem formal.

De qualquer modo, é significativo que um dos aspectos que ocupa grande parte do espaço (escrito) do projeto de 1969 teve de ser alterado no momento da execução. Outra anotação que merece algum comentário é a indicação, sem rodeios, do Pico da Neblina como local onde a proposta deveria ser realizada.



**Cildo Meireles (1948) e Edouard Fraipont (1972)**

*Arte física: mutações geográficas: fronteira vertical (Yaripo) (1969–2015)*

Fotografia do kimberlito implantado no cume do Pico da Neblina

### 3.2.3 O ponto mais alto do ponto mais alto do Brasil

No projeto de *Fronteira vertical*, onde se lê “ponto + alto do Pico da Neblina”, deve-se entender “ponto + alto do ponto mais alto do Brasil”. A ideia precisa ocorrer no ponto culminante do país, ou se desconfigura; diferente do diamante, que pôde “virar” kimberlito. Trata-se de uma discussão estranhamente relevante, visto que, segundo Meireles, o local reconhecido como ponto mais alto do Brasil mudou entre 1969 e 2015. À época da formulação da proposta (1969), era o Pico da Bandeira, localizado na Serra do Caparaó, divisa dos estados de Minas Gerais e do Espírito Santo. Quando da realização, era o Pico da Neblina, que fica no Amazonas.

Inclusive, em entrevista, quando perguntei sobre as principais modificações no trabalho entre a criação e a concretização, o artista respondeu isto: a “descoberta” de outro ponto culminante do Brasil.<sup>156</sup> Em 2013 (ou seja, dois anos antes do 34º Panorama), Meireles já destacava a mudança, em tom de anedota, ao indicar sua vontade de realizar *Fronteira vertical* durante entrevista para a *Revista Carbono*:

[...] A que eu queria realizar era o *Fronteiras Verticais*, que, quando eu projetei, em 1969 e tal, era o Pico da Bandeira, que era na divisa entre Minas Gerais e Espírito Santo. Aí não fiz, foi passando o tempo. Depois descobriram que esse não era o ponto mais alto do Brasil, era Pico da Neblina, em Roraima. Quando era no Pico da Neblina, em 97, apareceu o convite com condições ideais pra fazer, eu comecei a me movimentar. [...] Eu queria diminuir um centímetro o ponto mais alto e acrescentar um diamante de 2 centímetros, pra ficar um centímetro mais alto. Mas ainda bem que eu não consegui fazer, houve um desentendimento e eu abri mão de fazer. Porque depois descobriram que o ponto mais alto do Brasil era o Caparaó. Há uns dois anos ou três que não é mais no Pico da Neblina. Essas coisas do Brasil... (risos) Você tem que esperar os caras: pô, decidam aí qual é ponto mais alto! Porque senão... (FRAGA; URANO, 2013).

Miyada também referiu o imbróglio:

[...] O *Fronteira vertical* era um dos cruzamentos desses dois subgrupos: era um trabalho que ele continuava querendo fazer e era um trabalho que ele não tinha como fazer na época [1969], mas, virtualmente, é possível. É caro, dá trabalho, é burocraticamente complexo... E mais do que isso, durante um tempo, teve um debate que, quando mudaram o modo de medição, o pico mais alto do Brasil saiu daqui, foi para lá. Agora pareceu um momento em que

156 “Juliana – [...] A pergunta em si era quais eram as principais mudanças...”

**Cildo** – Sim, entre aquela época... Bom, a principal mudança foi essa do lugar onde eu deveria fazer o trabalho. Se eu tivesse feito [no Caparaó], teria que refazer em outro lugar. De uma certa maneira, foi involuntária a alteração em relação ao projeto original. Claro, eu queria fazer todos os projetos, quando você é [jovem]... Na época que eu fiz, eu tinha 21 anos, então você está “com gás” para fazer tudo na mesma semana. Mas foi legal ter esperado para fazer, porque ele ficou mais preciso, na verdade” (MEIRELES, 2021).

já não tinha mais como mudarem o consenso de qual era o ponto mais alto do Brasil, a não ser que mudem as nossas fronteiras, mas a medição chegou em um nível de precisão que não vai mudar “amanhã” (MIYADA, 2021).

Pelo que pude apurar, a descoberta do Pico da Neblina ocorreu na década de 1950. Trata-se de uma montanha de difícil acesso, cuja localização, ademais, era controversa. Pela proximidade da fronteira, não se sabia se estava no Brasil ou na Venezuela. Em meados dos anos 1960, a Primeira Comissão Demarcadora de Limites do Ministério das Relações Exteriores confirmou que o Pico da Neblina era território brasileiro e mediu-o utilizando um barômetro. Foi então que se tornou o ponto mais alto do país, substituindo o Pico da Bandeira.<sup>157</sup>

A partir de 2004, o Projeto Pontos Culminantes, desenvolvido pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) e pelo Instituto Militar de Engenharia (IME), promoveu novas e mais precisas medições das principais altitudes do Brasil. Em vez de barômetro, empregaram-se, nas empreitadas recentes, “recursos mais modernos e novas tecnologias, como o GPS (Sistema de Posicionamento Global) – sofisticado sistema de navegação e posicionamento por satélite” (AGÊNCIA IBGE NOTÍCIAS, 2004).

Assim, de lá para cá, houve ajustes nas altitudes de diversos picos nacionais. Em 2004, o Pico da Neblina “perdeu” cerca de 20m: concluiu-se que ele media 2.993,78m, e não os 3.014,1m constatados anteriormente. Já, no final de 2015, após nova medição, anunciou-se o “aumento” de 1,52m, ou seja, ele passou de 2.993,78m para 2.995,30m de altitude. De toda forma, nenhuma das atualizações modificou o *status* da montanha amazonense como ponto mais alto do país (AGÊNCIA IBGE NOTÍCIAS, 2004; 2016).

No que tange a *Fronteira vertical*, a especificação se torna curiosa. Conforme o próprio Meireles, em 1969, ele não sabia que o ponto culminante do país era o Pico da Neblina – pensava ser o Pico da Bandeira. Como teria, então, escrito “Pico da Neblina”, e não “ponto mais alto do Brasil”, no projeto original? Não há, nesse sentido, qualquer rasura no papel. Mas creio que esse *detalhe* explica a existência de uma *folha dupla* no projeto.

---

<sup>157</sup> Só encontrei informações sobre a descoberta e a medição do Pico da Neblina na *Wikipédia*. Conforme o respectivo verbete, ele substituiu o Pico da Bandeira como ponto mais alto do Brasil em 1965. Mas não há fontes seguras a confirmá-lo. Por outro lado, a existência de uma “Primeira Comissão Demarcadora” que mediu os pontos culminantes do país durante a década de 1960, sendo esta a única medição até 2004, consta do *site* do IBGE, mas sem maiores especificações (AGÊNCIA IBGE NOTÍCIAS, 2004).

No início, indiquei que havia uma folha A4 no meio de outra A3 no registro da ideia de *Fronteira vertical*, datado de 1969/1998. Suponho que Meireles inseriu a folha menor na data mais recente (1998), quando “retomou” a execução da proposta em razão de um convite para exposição, que acabou não se concretizando (*vide* trechos de entrevistas já transcritos). Nas pesquisas iniciais, ele notou a mudança do Pico da Bandeira para o Pico da Neblina, criando um *novo* esboço, que cobriu o anterior. Caso a hipótese seja verdadeira, conclui-se que não conhecemos o projeto de 1969. Talvez ele seja quase idêntico ao de 1998, à exceção apenas da inscrição “Pico da Neblina”. Talvez não.

De toda forma, a diferença é tão relevante que Meireles afirma que, se tivesse realizado a proposta no Pico da Bandeira, teria de fazê-la de novo no Pico da Neblina (MEIRELES, 2021). Ou seja, não se trata de *qualquer* desproporção. *Cruzeiro do Sul*, por exemplo, pode ser instalado em qualquer área com mais de 200 m<sup>2</sup>, a fim de criar o enorme contraste entre o pequeno cubo e o espaço onde ele está. No caso de *Fronteira vertical*, muito embora a desmedida entre o cume e o restante da área exista em toda montanha, precisava ser o ponto mais alto do Brasil. Isto indica a existência de um *resultado* visado pelo artista com a ação; ainda que ele não o tenha inscrito no respectivo projeto.

### 3.2.4 Gigante pela própria natureza

O projeto de *Fronteira vertical* prevê, em suma: retirar cerca de um centímetro de matéria “do ponto + alto do Pico da Neblina” e “no seu lugar implantar [...] alguma coisa do + fundo do Brasil”. Por alguma razão, não consta das instruções que a *gema* implantada deve ser maior do que a matéria extraída. Isto até se insinua no desenho que há na folha quadriculada, mas de maneira bastante sutil: a marcação em vermelho no pico da montanha esboçada é ligeiramente mais alta do que a “fronteira” anterior.

Apesar da falta de registro, Meireles já indicou em diversas entrevistas que um dos objetivos da ação seria tornar *mais alto* em cerca de um centímetro o Pico da Neblina. Na entrevista realizada para esta pesquisa, ele disse o seguinte – “E a ideia do trabalho era muito simples: era retirar, do ponto mais alto do Brasil, um centímetro, reduzir em um centímetro, e colocar no lugar uma peça de dois centímetros de alguma coisa vinda do fundo do território brasileiro” (MEIRELES, 2021). Em vídeo de divulgação do MAM-SP, o artista comenta *Fronteira vertical* nestes termos, antes transcritos:

**Cildo Meireles (1948) e Edouard Fraipont (1972)**

*Arte física: mutações geográficas: fronteira vertical (Yaripo) (1969–2015)*

Fotografia do cume alterado do Pico da Neblina



[...] O trabalho, em síntese, é o seguinte: retirar do ponto mais alto um centímetro e colocar no lugar, eu queria uma coisa que viesse do fundo da Terra. [...] Então a gente usou um kimberlito de mais dois centímetros e “qualquer coisa”. Quer dizer, no final, a gente acrescentou um centímetro ao ponto mais alto do Brasil (MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO, 2015a).

Aliás, nesse mesmo vídeo sobre o 34º Panorama da Arte Brasileira, segue-se, à fala do artista, uma imagem do Pico da Neblina, com a seguinte legenda: “Pico da Neblina, Amazonas, o ponto mais alto do Brasil, 2.993,78 metros. Agora: 2.993,79” (MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO, 2015a). Isto é, não se tratava de modificar o tipo de rocha que ocupa o alto da montanha. Ou antes, não se tratava apenas disto, mas também de, com a manobra, torná-la ligeiramente mais alta. E mais: não poderia ser qualquer montanha, tinha de ser a montanha onde ficava o ponto culminante, a *fronteira vertical* do Brasil.

Existe uma diferença fundamental entre aumentar a altura de uma montanha qualquer e aumentar a altura da montanha que corresponde ao ponto mais alto do Brasil; no segundo caso, aumenta-se, também, o próprio Brasil. Logo no início deste capítulo, mencionei a anterioridade dos zoólitos à *ficção* que hoje chamamos de Brasil. Os povos pré-coloniais que realizaram, milênios atrás, as peças-tema do 34º Panorama da Arte Brasileira ocupavam exatamente o mesmo espaço onde hoje existe o Brasil. O espaço é o mesmo, mas as ficções são outras. Tanto que se acham zoólitos seja no que hoje é Brasil, seja no que hoje é Uruguai. As linhas imaginárias entre os dois países ainda não haviam sido traçadas na ficção-mapa que atualmente os divide. Não por acaso, em outras propostas de *Arte física*, Meireles confronta fronteiras e trajetórias cartográficas com o corpo, linha e terra.

Seriam as ações de delimitar quedas de cachoeiras ou nascentes de arco-íris com cordões (linhas imaginárias-visíveis) assim tão diferentes das decisões de cercar terrenos para venda? Ou de traçar fronteiras? Limites arbitrários, ficcionais, descolados do substrato real, da terra, da pedra, de tudo o que é vivo e ali existe. Meridianos de Tordesilhas – aquele que Meireles ainda que percorrer com linha, estender e recolher, guardar como restos emaranhados de barbante.

Camnitzer, ao analisar *30 km de linha estendidos e recolhidos*, aponta que: não “é possível comprovar se o cordão foi realmente usado, mas pelo menos ele tem o comprimento necessário” (CAMNITZER, 2007, p. 194). Nesse sentido, ele aproxima a proposta de Meireles de *3 stoppages-étalon*, obra na qual Marcel Duchamp criou “novas” réguas de um metro imitando o formato assumido

por fios de um metro de comprimento ao cair de uma altura de um metro.<sup>158</sup> A aproximação é válida: os dois trabalhos condensam e relativizam medidas. Mas será que se trata da mesma matriz?



**Cildo Meireles (1948)**

*Arte física: cordões / 30 km de linha estendidos e recolhidos (1969)*

Mapa e cordão em caixa de madeira, 8 x 60 x 40 cm

158 “É ‘uma piada sobre o metro’, Duchamp indicou sem hesitar sobre esta obra, mas sua premissa para ela soa como um teorema: ‘Se um fio horizontal reto de um metro de comprimento cair de uma altura de um metro em um plano horizontal girando como ele quiser [isso] cria uma nova imagem da unidade de comprimento.’ Duchamp largou três desses fios em três telas esticadas, onde foram colados, a fim de preservar as curvas aleatórias que assumiram ao pousar. As telas foram cortadas ao longo dessas curvas, criando um modelo para novas unidades de medida que retêm o comprimento do metro, mas minam sua base racional”. Tradução livre do original: “It is ‘a joke about the meter,’ Duchamp glibly noted about this piece, but his premise for it reads like a theorem: ‘If a straight horizontal thread one meter long falls from a height of one meter onto a horizontal plane twisting as it pleases [it] creates a new image of the unit of length.’ Duchamp dropped three of these threads onto three stretched canvases, where they were then adhered, in order to preserve the random curves they assumed upon landing. The canvases were cut along those curves, creating a template for new units of measure that retain the meter’s length but undermine its rational basis” (MOMA, 2021).

Sobretudo em *Tordesilhas*: seria o objetivo de Meireles *medir* a distância do histórico meridiano em cordão? Apresentá-la sob outra forma? Ou o que ele busca é insinuar o absurdo da divisão colonial? É indiferente para as porções de terra recolhidas em *Fronteira Rio-São Paulo* que elas estivessem deste ou daquele lado do limite entre os estados. Aqui, de novo, não é possível *comprovar* se o artista extraiu os materiais depositados na caixa de couro dos municípios vizinhos de Paraty (RJ) e Cunha (SP). A impossibilidade é quase lógica: não existe diferença visível entre eles. Meireles poderia sim ter recolhido *quaisquer* porções de terra, mas é muito mais interessante que sejam, de fato, resquícios idênticos de lados opostos da mesma ficção.



**Evandro Teixeira (1935)**

*Queda do motociclista da Força Aérea do Brasil (1965)*

Reprodução fotográfica, 62 x 90 cm

O implante de rocha é, igualmente, indiferente para o Pico da Neblina. Aliás, sua altura muda a depender dos apetrechos – barômetros, GPS, cordões – com que se lhe tenta atribuir um *número* exato. O ponto mais alto do Brasil tampouco respeita a bandeira nacional que os militares insistem em lhe fincar. Conforme material de divulgação, “reportagens”, da FAB, o símbolo é trocado em uma expedição difícil e que ocorre anualmente, em 19 de novembro, dia da bandeira (FORÇA AÉREA BRASILEIRA, 2015); eis que as intempéries do alto da montanha não desistem de esfrangalhar o valioso tecido:

Um grupo formado por 13 militares do Batalhão de Infantaria de Aeronáutica Especial de Manaus (BINFAE-MN) partiu nesta segunda-feira (17/11) de Maturacá (AM) para a jornada de quatro dias de caminhada, três deles literalmente no meio da selva. Eles subirão o Pico da Neblina com a missão de trocar a Bandeira Nacional. A montanha tem altura de 2.994 metros e está situada na Serra do Imeri, próxima à fronteira com a Venezuela. É o ponto mais alto do território brasileiro.

Desde 2001, o BINFAE-MN realiza a missão em homenagem ao dia da Bandeira Nacional, celebrado em 19 de novembro. Deteriorada pela chuva e ventos que podem ultrapassar os 50km/h no cume da montanha, a antiga bandeira será incinerada em formatura solene (AGÊNCIA FORÇA AÉREA, 2014).

Ora, o chamado “Pico da Neblina” existia muito antes do “Brasil” e seguirá existindo após o seu fim. Os tantos símbolos que se acumulam sobre a enorme montanha – fronteira, ponto mais alto, bandeira – são tentativas de dar corpo à ficção-Brasil. Inclusive, é em função disto, do caráter ficcional, discursivo, que se admite a equivalência entre aumentar o Pico da Neblina e aumentar *todo* o Brasil. Nesse sentido, sugiro que Meireles, ao propor uma intervenção com um pequeno fragmento de rocha no ponto mais alto do país, não buscava modificar uma cadeia de montanhas, mas antes expor, embaralhar, cooptar uma cadeia de informações.

Afinal, tudo isto: desde Brasil, passando pelo seu ponto mais alto, até a hipótese de aumentar o país são noções que só se apreendem *conceitualmente*. Em texto sobre o 34° Panorama, Miyada sugere uma interpretação de *Fronteira vertical* fundada em uma aceção corrente e altamente abstrata de “crescimento” do Brasil: a econômica. O curador parte de uma anedota contada pelo próprio Meireles para associar o gesto da obra em questão a anseios típicos dos governos militares, de *fazer crescer* o país, que seguem ocupando espaço privilegiado na imprensa:

[...] Em uma visita ao [34°] Panorama com estudantes, o artista contou uma anedota que poderia estar entre as referências na concepção de seu projeto. Dizem que o general Costa e Silva, quando presidente do Brasil, estava em um avião a 11 mil pés de altitude e perguntou a um assessor se ali eles ainda estavam em território brasileiro. Com a resposta positiva, o general teria dito:

“Nossa, sabia que o Brasil era grande, mas não que era tão alto!”. A estupidez do comentário tornou-se célebre porque reflete a vontade de grandeza e o discurso desenvolvimentista que a ditadura militar reeditou de forma caricata e que atravessa toda a história da república nacional. Nesse contexto, a ação do artista aterrissa no plano concreto um tipo de especulação sobre o crescimento do país que nos persegue até hoje, tamanha obsessão dos jornais e analistas sobre índices econômicos e financeiros, tratados como única panaceia ao atraso local. Pelo menos no âmbito da arte, o Brasil cresceu, sim, em 2015 (MIYADA, 2017, pp. 137-138).

A proposta de Miyada é instigante. Ideias a respeito da *grandeza* continental do Brasil, de sua exuberância natural, permeiam o imaginário nacionalista há anos a fio. Destaco as seguintes estrofes do hino nacional, outro símbolo da ficção-país, composto em meados do século XIX: “Gigante pela própria natureza, / És belo, és forte, impávido colosso, / E o teu futuro espelha essa grandeza” (BRASIL, 1988). Tragicamente, a “equiparação” do Brasil à sua gigante natureza parece estar no futuro de modo permanente. O *progresso*, o *desenvolvimento*, o *crescimento* econômico nunca chegam, mas não se cansa de buscá-los, amiúde com pouquíssimos escrúpulos, como no caso do regime militar, sublinhado no excerto.

De fato, é plausível que Meireles tenha inserido um comentário (irônico) ao desenvolvimentismo no projeto de aumento do país via implante de um minúsculo fragmento de rocha. A ideia, vale lembrar, data de 1969. Por outro lado, durante a entrevista realizada para esta pesquisa, perguntei ao artista sobre um possível sentido econômico de *Frenteira vertical*. Ele respondeu o seguinte:

**Juliana – [...] uma interpretação possível do gesto de colocar um pedaço de rocha no alto do Pico da Neblina, de modo a aumentá-lo em cerca de um centímetro, é que se estaria, assim, aumentando o Brasil, o país como um todo, já que o Pico da Neblina representa...**

**Cildo –** É, faria parte do volume, na composição do volume final do Brasil. Eu me lembro de uma piada dos anos 1960... Estava o Costa e Silva voando, e teve um momento em que ele perguntou para o ajudante de ordem: “vem cá, estamos a dez mil metros de altura, isso aqui ainda é Brasil?”. E o ajudante falou: “claro, isso aqui é Brasil, céu brasileiro”. Ele se virou e falou: “poxa, eu sabia que o Brasil era muito grande, mas não sabia que era tão alto” [risos]. Talvez tenha nascido até daí essa coisa da *Frenteira vertical*...

**Juliana – [...] a minha pergunta é justamente nesse sentido... Dessa vontade, dessa quase obsessão de fazer crescer o Brasil, que em vários sentidos é mais econômica do que geográfica [...]**

**Cildo –** Vários trabalhos, esse inclusive, lidam mais com a questão de escala mesmo, do que com alguma outra coisa. Eu não vejo a questão econômica diretamente relacionada, para mim tinha mais a ver com uma espécie de poesia, de poética mesmo...

**Juliana – Sim, do espaço, do volume...**

**Cildo –** É, uma coisa ligada a espaço, escala. Mas, de repente, tem que começar a pensar nessa direção, de repente tem a ver com essa questão da economia... Em princípio, tentou se debruçar sobre essa coisa muito pequena e muito grande, esse ínfimo e esse imenso. Em alguns trabalhos isso está mais claro: *Cruzeiro do Sul*, por exemplo, lida com isso de uma maneira mais direta, mais específica. Para mim, fundamentalmente, é um trabalho que lida com esses opostos. E tem a ver também com algo que está na origem das *Inserções em circuitos ideológicos*, que é a coisa da voz do indivíduo atuando em uma macro-estrutura. Então, sempre tem essa dualidade (MEIRELES, 2021).

Conciliáveis ou não, um dado que permeia todas essas interpretações do trabalho analisado é: nenhuma delas *depende* da execução do projeto de Meireles. A realização da ideia é quase que totalmente ineficaz, indiferente para as reflexões sobre o aumento da altitude e da economia do país, e mesmo para os contrastes de escala destacados pelo artista. Seja pelo confronto com números e outras medidas abstratas, seja porque, no caso da escala, o gigantesco Pico da Neblina escapa à percepção humana, cuida-se, repito, de noções que só se podem alcançar *conceitualmente*. Por que, então, executar?

Miyada apresenta questionamento semelhante e a seguinte resposta:

A ação realizada em 2015 joga luz sobre algo importante na série “Arte Física”: a diferença entre a ação registrada em papel, divulgável como anedota, e o gesto concretizado, documentado. Tratando-se de iniciativa de cunho conceitual, qual poderia ser a relevância de executar o projeto original? O que se ganha que já não pudesse ser imaginado ao ler sobre a ideia de Cildo Meireles? A mudança de estatuto da ideia para o gesto muda a substância da proposição, oferecendo ao público um conjunto de provas de que alguém “esteve lá”, de que a realidade geográfica do país foi efetivamente alterada em nome da arte (MIYADA, 2017, pp. 137).

Talvez o curador exagere no discurso sobre *efetividade*. Em princípio, um implante de pedra não pode *efetivamente* alterar a *realidade geográfica* do país. Nenhum geógrafo, creio eu, concordaria com isto – o que não traz qualquer demérito à proposta de Meireles, mas enfraquece a formulação de Miyada. De toda forma, é fascinante a coincidência de que houve uma mudança “efetiva” no Pico da Neblina em 2015. Efetiva do ponto de vista geográfico, ainda que profundamente abstrata. Como referi, o IBGE “aumentou” a montanha em 1,52m, após medição mais precisa com GPS (AGÊNCIA IBGE NOTÍCIAS, 2016).

Não consegui estabelecer se a nova apuração ocorreu *depois* da realização de *Frenteira vertical*, mas é possível que sim. O 34° Panorama da Arte Brasileira inaugurou em 03 de outubro de 2015. Nessa data, a proposta já havia sido executada e “formatada” para a exposição. A atualização do IBGE foi divulgada apenas no início de 2016. Mesmo que seja cronologicamente viável, parece insólito



#### Cildo Meireles (1948)

*Inserções em circuitos ideológicos: Projeto Coca-Cola (1970)*

supor que a medição oficial tenha considerado o local exato de implantação do kimberlito. Insólito, mas não impossível: é nesse intervalo difícil de definir que a proposta de Meireles cresce. Existe, afinal, algo de incrivelmente lúdico em imaginar que o projeto do artista passou a integrar a *realidade geográfica* do Brasil, muito embora não haja provas a respeito – as fotografias da expedição não se prestam para tanto. Aliás, a meu ver, a comprovação é desnecessária.

A arte não costuma exigir, em seu nome, *efetividade*. Nesse sentido, retomo uma observação que fiz alguns parágrafos acima: *Fronteira vertical* prevê uma intervenção em um sistema de informações, não apenas de rochas. E aproveito para complementá-la com a aproximação, sugerida pelo próprio artista, em entrevista, com *Inserções em circuitos ideológicos*.

Não se avalia o *Projeto Coca-Cola* ou o *Projeto cédula* pela efetividade; isto é, pela quantidade de pessoas que produziram um coquetel molotov a partir das instruções de Meireles no casco do refrigerante ou pelo número de “desavisados” que mudaram de ideia sobre a morte de Vladimir Herzog ao ler a pergunta carimbada em cédulas de dinheiro. A força das *Inserções* não está em se

tratar de ações *diretamente* efetivas. Mas antes em uma consciência (quase) utópica sobre a possibilidade de interferir em circuitos aparentemente hegemônicos; de implantar a *voz do indivíduo* em uma *macro-estrutura* imposta e, em boa medida, abstrata.

Algo semelhante acontece em *Fronteira vertical*: não se trata de promover uma mudança efetiva na geografia. E sim de perceber a substância ficcional daquilo que hoje se chama “Brasil”; perceber que o país repousa sobre uma cadeia de narrativas sobrepostas, mas em última análise descoladas da terra, da pedra, de tudo o que é vivo. Um circuito territorial, nacionalista, simbólico no qual se pode, portanto, intervir com pequenos gestos, fragmentos de contra-informação, incapazes de desfazer o seu fluxo, mas aptos a produzir algumas interrupções significativas. Afinal, pouco mais de um centímetro de rocha estrategicamente posicionado pode impactar o país *inteiro*. Talvez não para aumentá-lo ou para modificar sua *realidade*. Mas para questionar a validade ou a imutabilidade de um sistema vulnerável, ao menos em tese, a tão singela manipulação.

Por outro lado, toda essa argumentação contra a efetividade, ou antes, contra a *necessidade* de efetividade da proposta de Meireles aprofunda a pergunta lançada no início: por que realizá-la? Praticamente advoga, aliás, em favor da *não* realização. E não é bem esse o meu objetivo, busco sugerir possibilidades sempre abertas de leitura da obra. Inclusive, perguntar sobre a *necessidade* de realização (mais ou menos como no caso da efetividade), parece-me quase redundante. Fosse ou não fosse necessário, *Fronteira vertical* foi executada. Trabalhar com a hipótese de que isso era “descartável” produziria, talvez, uma injusta desconsideração daquilo que a concretização pode ter aportado ao projeto, complementando, mais do que *invalidando* sua faceta conceitual.

Assim, antes de prosseguir com essa discussão – sobre o porquê de realizar –, apresento mais detalhes a respeito da execução.

### 3.3 Possibilidades contextuais – do Pico da Neblina ao Yaripo

Este último subcapítulo volta-se, então, para os desdobramentos materiais e simbólicos da execução de *Fronteira vertical*, pensando-os como possibilidades *contextuais*, para além das conceituais já delineadas. Na primeira seção, comento a expedição que concretizou o projeto de 1969/1998 (3.3.1), refletindo, em seguida, sobre os possíveis impactos da realização na interpretação da obra (3.3.2). Também analiso a maneira como *Fronteira vertical*, uma vez executada, foi exposta no 34º Panorama da Arte Brasileira (3.3.3) para, enfim, comentar as principais mudanças entre a obra realizada e irrealizada, bem como suas relações com os seus dois contextos – a ditadura e o presente (3.3.4).

### 3.3.1 A subida até o Pico da Neblina

Há, nas páginas anteriores, algumas insinuações a respeito da dificuldade da expedição ao topo do Pico da Neblina, com seus quase três mil metros de altitude. Já que se trata de aprofundar a realização de *Frenteira vertical*, começo por analisar a empreitada. Tanto Miyada quanto Meireles apontaram que se tratou de um esforço *complexo*, antes mesmo do início do deslocamento até a Serra do Imeri, no norte do estado do Amazonas. Em entrevista, o curador relatou o seguinte:

[...] O *Frenteira vertical* era um dos cruzamentos desses dois subgrupos: era um trabalho que ele continuava querendo fazer e era um trabalho que ele não tinha como fazer na época [1969], mas, virtualmente, é possível. É caro, dá trabalho, é burocraticamente complexo... [...] E é pesado, é pesado e tem muitas incertezas, porque é um território que é reserva nacional, um território coberto por uma base militar e um território indígena, ianomâmi. Logo, tem muitas autorizações, e tem épocas que você não fala com os ianomâmis, porque é época de chuva, então não tem acesso à aldeia na base do monte, tem épocas que os militares estão com discussões com a Funai [Fundação Nacional do Índio], tem épocas que a Funai não está se dando bem com os militares... Precisa de um alinhamento dos astros para que [essas instâncias] concordem. Todos precisam autorizar: a Funai, os próprios ianomâmis e o Exército, e você precisa ir em uma época em que as chuvas permitam também, senão você nem chega, ou não consegue subir [até o alto do Pico da Neblina] (MIYADA, 2021).

Além disso, encontrei algumas reportagens sobre missões científicas ou militares até o cume da montanha. Todas sublinham os percalços para se aproximar do ponto mais alto do Brasil. Por exemplo, uma matéria publicada em 2018 pela BBC News, relatando a descoberta de espécies animais e vegetais no topo do Pico da Neblina por uma equipe de biólogos e botânicos, aduz a seguinte introdução:

Quase permanentemente coberto por nuvens, o Pico da Neblina (AM) é o ponto mais alto do Brasil, elevando-se a 2.995 metros acima do nível do mar.

No meio da floresta amazônica, o parque nacional que abriga o pico está fechado para visitantes desde 2003. A interdição ocorreu depois de tentativas fracassadas de turismo e do avanço do garimpo ilegal violarem direitos do povo Yanomami, cujo território se sobrepõe a boa parte do parque.

Em novembro de 2017, uma equipe de destacados cientistas brasileiros recebeu uma rara autorização da Funai e do Exército para realizar uma expedição à região.

Militares e guias do povo Yanomami auxiliaram os pesquisadores durante a viagem, que levou um mês (JUNG, 2018).

Também há vídeos divulgados pela FAB acerca da referida expedição anual para troca da bandeira nacional no alto do Pico da Neblina. Em um deles, de 2015, chamado *FAB em Ação – Militares conquistam pico mais alto do país*, apresenta-se um itinerário do percurso, destacando seus desafios. Logo no início, a narradora anuncia que: “chegar no ponto mais alto do Brasil é para poucos [...], vista de cima, a imensa montanha parece inacessível, são pedras e uma vegetação fechada”.

Mais adiante, aponta-se que nem sempre é possível pousar na cidade mais próxima do pico, Maturacá, em função do forte nevoeiro que costuma envolvê-la. Então, um líder ianomâmi da região cumprimenta os militares e recomenda cuidado e astúcia na subida, pela precariedade do trajeto. Destaca-se, a propósito, a relevância da participação de indígenas que conhecem o local na expedição.

Passam-se às etapas: quatro horas de barco, seguidas de quatro dias de trilha pela mata fechada entre lama e chuva quase constantes. No terceiro dia, chega-se à Bacia do Gelo, vale que fica ao lado da montanha e derradeiro acampamento. No quarto dia, são cerca de 15h de caminhada, “a última etapa da missão combina subidas íngremes, frio, chuva e o ar rarefeito”. Por fim, há, no trecho final, vários locais perigosos de subida com corda em rochedos escorregadios (FORÇA AÉREA BRASILEIRA, 2015).

A demora na descrição talvez soe exagerada frente ao escopo deste estudo; mas me pareceu importante dimensionar a empreitada até o alto do Pico da Neblina antes de indicar que: Meireles não a realizou. Segundo o artista, eu, “evidentemente, não tinha mais condição física de fazer e convidei uma pessoa que tinha se tornado amigo, que eu conheci quando a gente fez as gravações do *rio oir*, um disco que fiz. Era o Edouard Fraipont, e ele viu um assistente, Miguel, foram eles que executaram a viagem e a subida até o Pico [da Neblina]” (MEIRELES, 2021).

No episódio sobre Meireles para a série *Inhotim*, há um depoimento de Fraipont sobre a realização de *Frenteira vertical*. Ele relata que: “Foram dez dias de expedição: eram cinco dias caminhando até chegar no topo, e a gente ficou no topo [durante] três noites e dois dias completos. [...] A gente acabou voltando mais rápido, foi feito em três dias, caminhando”. Ainda sobre o percurso, o fotógrafo detalha que na base da montanha, há “uma floresta de bromélias, que é bastante complicado de andar, muito barro. Depois você faz a subida [de cerca de seis horas]” (CILDO MEIRELES, 2019).



**Cildo Meireles (1948) e Edouard Fraipont (1972)**

Arte física: mutações geográficas: *fronteira vertical* (Yaripo) (1969–2015)

Still do vídeo de execução da obra

Ou seja, *Fronteira vertical* – proposta da série *Arte física*, que se caracteriza, conforme Meireles, por deslocamentos físicos – foi executada em 2015, mas não pelo artista. Ele não vislumbrava essa possibilidade desde o início. Em 1969, conforme relatou, “eu queria fazer todos os projetos, quando você é [jovem]... Na época que eu fiz, eu tinha 21 anos, então você está ‘com gás’ para fazer tudo na mesma semana” (MEIRELES, 2021). E, de fato, foi Meireles quem executou os demais projetos concretizados de *Arte física* – *Caixas de Brasília*, *Fronteira Rio–São Paulo* e *30 km de linha estendidos e recolhidos* –, ainda nos anos 1960.

A propósito, não pretendo abrir uma discussão sobre se a obra só se configuraria com a realização por Meireles, pelo implante de rocha especificamente por suas mãos no cume do Pico da Neblina. Ora, boa parte da produção do artista se orienta por uma concepção de autoria que não deriva da manufatura de objetos. Via de regra, uma ou várias pessoas que não o próprio Meireles realizam as peças ou os ambientes projetados pelo artista, sob orientação dele. Retomo um trabalho já analisado: *Desvio para o vermelho*.

É certo que não foi o artista quem produziu a miríade de objetos vermelhos que ocupam a sala inicial da proposta – *Impregnação*. Alguns deles, inclusive, são obras de arte, produzidas por outros artistas. A propósito, Meireles, em entrevista, contou sobre a montagem original da instalação, em 1984 – “Amigos emprestaram coisas, até alguns doaram para o trabalho: o Tunga doou trabalho, o Alfredo [José Fontes], o Luiz Alphonsus, enfim... Alguns se recusaram a emprestar, porque na primeira exposição foi emprestado” (MEIRELES, 2021).

Cuida-se, praticamente, de um trabalho de *cenografia*, em vez de produção manual de objetos “artísticos”. *Entorno* e *Desvio* tampouco envolvem peças autorais; Meireles se encarrega mais do *arranjo*: da pia, da minúscula garrafa, dos sons, etc. Ao mesmo tempo, nenhum dos envolvidos na empreitada, nem mesmo os artistas que exibem seus trabalhos no interior de *Impregnação*, recebem o *status* de co-autores de *Desvio para o vermelho*.

Por outro lado, no caso de *Fronteira vertical*, Edouard Fraipont é identificado como colaborador, até como co-autor da obra. No livro organizado por Matos e Wisnik, consta o seguinte sobre a obra em questão: “Mais de 45 anos após a idealização, a obra foi realizada com a colaboração de Edouard Fraipont por ocasião do 34º Panorama da Arte Brasileira do Museu de Arte Moderna de São Paulo” (MATOS; WISNIK, 2017, p. 42). Já Paulo Miyada, em entrevista, indicou que, após o Panorama, atribui-se a co-autoria:

Depois que se concordou que esse projeto [*Fronteira vertical*] era viável e interessava, teve muito trabalho para tornar isso possível. E algumas coisas foram agregadas ao projeto, uma foi [a participação do] Edouard Fraipont, que acabou virando co-autor do projeto. No catálogo do Panorama não está, mas hoje, no próprio catálogo da AI-5, em outras apresentações, já não aparece que a obra é do Cildo com a participação do Edouard, a [autoria da] obra aparece como Cildo e Edouard. Isso porque, por mais que ele [Cildo] tenha tido a ideia, o nível de demanda, especificidades e escolhas feitas pelo Edouard tornaram essa versão “pronta” da obra algo que é dos dois. Foi uma decisão do Cildo com o Edouard, que foi sendo feita, quase deu tempo de [a autoria] estar decidida na época do catálogo [do Panorama], acabou ficando daquele jeito, mas depois eles atualizaram (MIYADA, 2021).

Meireles não chegou a mencioná-lo em entrevista – tampouco pensei em formular, à época, pergunta específica nesse sentido. Seja como for, as informações do curador conferem com os catálogos do 34º Panorama e de *AI-5 50 anos*. Enquanto no primeiro, a obra é atribuída a Meireles, com fotografias de Fraipont (MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO, 2015, p. 167); no segundo, constam, como autores de *Fronteira vertical*, “Cildo Meireles e Edouard Fraipont” (MIYADA, 2019, p. 384).

### 3.3.2 O artista não é o que realiza obras, mas o que propõe situações

Meireles produziu projetos tanto para *Desvio para o vermelho* quanto para *Frenteira vertical*. Mas o que se realiza a partir deles é palpavelmente diferente – e creio que essa diferença pode ter influenciado a questão de autoria aduzida na seção anterior. O plano de *Desvio para o vermelho* orienta a criação de ambientes no interior de espaços expositivos. A partir das instruções, as salas que compõem o trabalho podem ser montadas e remontadas, ou mesmo *mantidas*, como ocorre no Instituto Inhotim, onde ele está em exibição permanente. Há, no plano de *Frenteira vertical*, algo bem diverso: trata-se de uma proposta de ação e não da construção de um ambiente/objeto. Aliás, uma proposta de ação a ser executada bem longe do contexto expositivo ou institucional.

Se a análise do projeto (1969) de *Frenteira vertical* (esmiuçado no subcapítulo 3.2) sublinha a possibilidade de não fazer aquilo que o artista sugere, de encará-lo como ideia, desdobrando suas facetas conceituais; a execução do projeto (2015) de *Frenteira vertical* (tema deste subcapítulo) assevera a potência de *fazê-lo*. E mais do que isto: sublinha a possibilidade de *qualquer um* fazê-lo, não apenas Cildo Meireles. Assim como nas *Inserções em circuitos ideológicos*, existe, a meu ver, um desejo (relativamente utópico) de diluição de autoria nas ideias da série *Arte física*. Um desejo que dificilmente se efetiva, mas, conforme já abordei, não cabe julgar essas propostas pela sua efetividade.

A propósito, existe uma espécie de repertório de narrativas que Meireles costuma apresentar em entrevistas: casos que ele conta e reconta. Um deles, que teria ocorrido na sua infância, seria capaz de “ilustrar” esse relativo despojamento que parece marcar a postura do artista quanto à autoria ou à remontagem de suas obras. Trago excerto de entrevista que ele concedeu à curadora espanhola Nuria Enguita:

**Começamos pelo princípio... Em 1964 se produz o golpe militar que derruba o regime militar no Brasil e em 1968 há a intensificação da ditadura. Nesses anos você começa a trabalhar. Como foi seu início, sua formação, quais eram as condições de trabalho?**

Para começar, queria contar uma história que aconteceu quando eu tinha sete ou oito anos. Estávamos passando uma temporada na casa da mãe do meu pai, em Campinas (GO). Estávamos em uma casa no campo, fora dessa pequena cidade. Lembro daquele dia à tarde quando vimos passar esse homem, no meio do mato. Era muito estranho, vestido com roupas pobres, muito simples. Nós, as crianças, ficamos muito impressionados, porque geralmente não acontecia nada em Campinas. Eu via de casa, à noite, o fogo que o homem havia feito. Ele estava a uns 300 metros. Fiquei imaginando durante toda a noite o que faria ali. Na manhã seguinte, assim que me levantei,

fui vê-lo. Ele já havia ido embora, mas o que encontrei ali foi provavelmente a coisa mais decisiva para o caminho que tomei na minha vida. Durante a noite ele havia construído uma pequena casinha, uma casa em miniatura, com madeiras pequenas. Uma casa perfeita, com janelas que abriam, as portas... Eu realmente fiquei emocionado com isso. Isso implicou um impacto muito grande: a possibilidade que temos de fazer coisas e deixá-las para os outros. Acho que isso me impressionou muito (*apud* SCOVINO, 2009, pp. 94-95).

É bem verdade que o fotógrafo Edouard Fraipont e sua equipe não realizaram *Frenteira vertical* à revelia de Meireles. Pelo contrário, eles só fizeram a subida até o Pico da Neblina à convite do artista, sob a sua supervisão e graças aos recursos obtidos por ele para tanto. E, de fato, do ponto de vista do sistema da arte, soa um tanto absurdo propor que *qualquer um* pode fazer e exibir uma ideia formulada e registrada por Cildo Meireles nos anos 1960.

No entanto, o que eu sugiro *escapa*, justamente, ao ponto de vista do sistema da arte: não se trata de “roubar” a autoria do artista, nem de *exibir* a realização de uma ou mais ideias dele. Simplesmente de realizá-las, sem maior ambição que não a própria experiência. Tanto há algo em *Frenteira vertical* que desborda do sistema da arte que Meireles não pôde, de fato, supervisionar *toda* a realização do projeto: várias das decisões tiveram de ser tomadas por Fraipont no isolado cume do Pico da Neblina. Em função disto, conforme Miyada, ele se tornou co-autor da versão *realizada* da obra.

Tampouco ignoro os custos e as dificuldades de execução de *Frenteira vertical* – eu mesma tentei elencá-los na seção anterior. Por outro lado, a maior parte das propostas de *Arte física* não demanda mais do que caminhadas, cordões e alguma imaginação. O *corpo* é o motor de vários projetos da série, refletindo-se até em seu nome, em seu atributo “físico” – criticado pelos amigos de Meireles, como ele costuma contar em entrevistas. Não escolhi os termos da última frase ao acaso: trata-se do subtítulo do famoso artigo escrito por Frederico Morais em 1970, *Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da obra*, analisado no primeiro capítulo (1.2.2). E reitero que, embora não se costume reconhecer *Arte física* como parte da produção *política* do artista<sup>159</sup>, ela ocupa boa parte das reflexões do crítico sobre arte de guerrilha; a meu ver, não por acaso. O convite à ação e a diluição mais ou menos utópica da autoria que venho defendendo aqui quanto às propostas da série estão na base das reflexões de Morais:

159 Camnitzer inicia sua já referida análise de uma das propostas da série com o seguinte veredicto: “Uma peça típica da produção *apolítica* de Meireles é *Arte Física: Cordões / 30 km de linha estendidos* ([...] 1969)”. Tradução livre do original: “A piece typical for Meireles’s nonpolitical production is *Arte Física: Cordões/30 km de linha estendidos* (*Physical Art: 30 km of Extended Cord*, 1969)” (CAMNITZER, 2007, p. 194).

[...] Deixando de existir fisicamente, libertando-se do suporte, da parede, do chão ou do teto, a arte não é mais do que uma *situação*, puro acontecimento, um processo. O artista não é o que realiza obras, dadas à contemplação, mas o que propõe situações — que devem ser vividas, experimentadas. Não importa a obra, mesmo multiplicada, mas a vivência.

[...] E quanto mais a arte confunde-se com a vida e com o cotidiano [sic], menos precários são os materiais e suportes, ruindo toda ideia de obra. Da apropriação de objetos, partiu-se para a apropriação de áreas geográficas [referência a *Arte física*] ou poéticas ou simplesmente de situações. A obra acabou.

[...] Cildo Meireles, que recebeu o principal prêmio do Salão [da Bússola, 1969] [...] concorreu com três desenhos [*Estudos para espaço; para tempo e para espaço/tempo*].<sup>160</sup> Estes eram simplesmente folhas de papel contendo sugestões, escritas a máquina, para que os espectadores realizassem vários tipos de experiência, como por exemplo, determinar uma área na praia. Não há mais obra. Não é mais possível qualquer julgamento. O crítico é hoje um profissional inútil. Sobra, talvez, o teórico.

[...] Na guerrilha artística [...] todos são guerrilheiros e tomam iniciativas. O artista, o público e o crítico mudam continuamente suas posições no acontecimento e o próprio artista pode ser vítima da emboscada tramada pelo espectador.

Porque não sendo mais ele autor de obras, mas propositor de situações ou apropriador de objetos e eventos não pode exercer continuamente seu controle (MORAIS, 1970, p. 45, 46 49-50).

A propósito, no catálogo de *Entrevendo* – exposição de Meireles realizada no SESC Pompeia (SP) –, *Arte física* aparece dentro de uma rubrica chamada: *Situação*. Este é o texto introdutório:

Diz-se situação do estado social, econômico, afetivo de um corpo que se percebe em relação a outros. Nas décadas de 1960 e 70, quando o Brasil estava imerso em um regime autoritário de repressão política e cultural, e a produção artística engendrava estratégias de criação, alguns artistas qualificaram suas ações como situações. Acontecimento localizado no tempo e no espaço, de caráter efêmero, cujo resultado é a experiência vivida ou algo que permaneça como resíduo. A situação é, em si, o trabalho que nega as categorias de obra de arte até então vigentes, tal como o objeto, e que reivindica para si a não categorização. Cildo Meireles pensa na situação, ainda, como um lugar intervalar. Se os situacionistas franceses criticavam a reificação das formas de vida em prol da valorização das experiências do cotidiano e os conceituais norte-americanos pleiteavam a soberania da ideia em detrimento da materialidade, com suas situações, os artistas brasileiros, entre os quais está Cildo Meireles, insurgiam-se contra uma ordem institucional que atravessava o mercado de arte, a normatividade dos museus, e iria desembocar na necessidade de subverter política e poeticamente um estado de coisas que ameaçava a existência do livre pensamento (SESC POMPEIA, 2019, p. 49).

160 Os *Estudos* não fazem parte de *Arte física*, mas existe uma relação bastante aparente entre eles, a meu ver. Talvez a principal diferença é que as instruções de ações no caso dos *Estudos* são escritas, no caso de *Arte física*, são escritas e “desenhadas”. Em ambos, existe a possibilidade de não executar e a possibilidade de *qualquer um* executar.

Algo do texto de Moraes reverbera, cinquenta anos depois, na recentíssima retrospectiva do artista datada de 2019. Provavelmente, pois ambos comentam as mesmas obras. Mas arrisco sugerir que também porque a “repressão política e cultural” parece ressurgir de maneira infame no presente, conforme abordei ao tratar da censura às artes visuais de 2017 para cá. Aliás, pouco depois do fim da mostra no SESC Pompeia, sobreveio outra restrição: a de deslocamento físico, em função da pandemia da covid-19. Isto parece conferir outra camada às propostas para o *corpo* de *Arte física*. Gostaria, nesse sentido, de “exemplificar” o potencial das ideias da série comigo mesma.

Algumas páginas antes, eu escrevia sobre *Cordões: as nascentes do arco-íris* – indicava, mais especificamente, que se trata de uma proposta impossível. O projeto prevê, em suma, cercar o início e o fim, as *nascentes*, de um arco-íris com cordões. Percebi, então, que não sabia, ao certo, a *razão* da impossibilidade. Contatei um amigo físico. Ele me explicou, em suma, que não há como alcançá-lo, pois o fenômeno óptico chamado arco-íris se move junto com quem o vê. Além disso, sugeri que talvez seja possível “criar” um arco-íris com um jato de água, ajustando a perspectiva a fim de que suas extremidades pareçam envoltas por barbante para uma fotografia, por exemplo.

O insólito do desafio me encantou, passei dias a fio pensando em como produzir a fotografia. E mais, se ela não iria “contra” a lógica de *Arte física*. Até que percebi, enfim, que a mera vontade de *fazer*, e mais, de fazer o (em tese) impossível, já bastava. Em plena crise política, cultural, sanitária do Brasil de 2021, foi lúdico e estimulante imaginar maneiras de cercar um arco-íris. E veja bem: não como *ideia*, ou mero *conceito*, mas como possibilidade de experiência. Como potência de fazer. Inclusive, ainda gostaria de tentar.

### 3.3.3 Os resíduos de Fronteira vertical

No excerto do catálogo do SESC Pompeia, insinua-se uma consequência de encarar *Fronteira vertical* como (situação). A obra teria ocorrido no Pico da Neblina e o que se expôs no MAM-SP, à ocasião do 34º Panorama da Arte Brasileira, são registros da ação. Ou resíduos, *vide* o texto referido, que aponta o seguinte sobre *situações* artísticas: “Acontecimento localizado no tempo e no espaço, de caráter efêmero, cujo resultado é a experiência vivida ou algo que permaneça como resíduo” (SESC POMPEIA, 2019, p. 49). Proponho algumas reflexões nesse sentido.

A primeira delas é que: pensar a proposta de Meireles como ação talvez tire um pouco da força do seu resultado – isto é, do implante de kimberlito no alto do Pico da Neblina, aumentando-o (e o Brasil) em cerca de um centímetro. E não me parece ser o caso, isto é, o resultado (conceitual) persiste mesmo esgotada a ação – se é que já não existia antes; assim como o fragmento de rocha. Ao mesmo tempo, soa temerário afirmar que parte da obra está na montanha amazonense – um conflito típico da *land art*<sup>161</sup>: não há garantia de que o kimberlito transplantado por Fraipont ainda esteja no mesmo local, que haja uma porção permanente da proposta – o que reforça seu caráter de ação.

A propósito, no documentário sobre Meireles para a série *Inhotim*, Fraipont conta que se buscou dar alguma “estabilidade” para o implante de pedra, “colando” o kimberlito no alto do Pico da Neblina com cera de abelha, moldada com a ajuda de um maçarico (CILDO MEIRELES, 2019). Em função disto, em entrevista, perguntei a Meireles sobre uma possível vontade de permanência da intervenção; ele respondeu o seguinte:

O que exatamente é permanente? Eu sempre acho que a permanência que eu procuro, não só nesse trabalho, mas em geral, é uma permanência na memória, porque acho que se existe alguma chance da coisa permanecer, ser permanente para a espécie humana, teria a ver com a própria memória da espécie humana. Quer dizer, acaba. Eu acho que coisas físicas, evidentemente, tem até uma probabilidade muito maior de acabar, mas isso não me incomoda tanto, porque eu acho que o trabalho repousa na ação também. Não é só na relíquia, no *souvenir*, ou seja, no que restou, na materialidade da coisa. Isso aí tem mais a ver com o mercado de arte, não tem a ver com a arte. A arte, eu acho que é essa coisa inefável, que fica meio no ar, e passa a habitar a memória, a curiosidade e o interesse das pessoas (MEIRELES, 2021).

161 Há algo na obra de Meireles que lembra bastante essa *tendência* estadunidense. Deixo de me aprofundar, todavia, no tema, pois não é um dos meus focos fazer relações de *Fronteira vertical* com exemplos internacionais. Limito o comentário a essa questão da localização. Ao analisar uma obra de Richard Long (1945), o historiador Michael Archer comenta o seguinte: “Em face de tal obra, a questão ‘onde está a arte?’ é frequentemente formulada. A fotografia *Caminhando por uma linha no Peru* (1972), por exemplo, é uma obra em si mesma, ou é lá em algum lugar dos Andes, que está uma obra real de Long da qual nós, na galeria, vemos apenas a evidência documental? Este enigma é insolúvel em termos de uma lógica que se fie na primazia do objeto e arte colecionável, mas o resultado disto não deveria ser a frustração devida à incapacidade de determinar que aqui, e não ali, repousa a arte. As opções não são mutuamente excludentes, e se existe alguma lição nisto, é a de que esta questão tinha se tornado irrelevante” (ARCHER, 2012, p. 94).



**Cildo Meireles (1948) e Edouard Fraipont (1972)**  
*Arte física: mutações geográficas: fronteira vertical (Yaripo) (1969–2015)*  
 Fotografias

Molda-se a construção dessa memória e desse interesse pela maneira como a ação realizada no Pico da Neblina é narrada, ou antes *mostrada*. Assim, passo a analisar a montagem de *Fronteira vertical* no 34º Panorama da Arte Brasileira no MAM-SP, em 2015. Esse será o exemplo preponderante, embora não seja o único. Até onde apurei, a proposta participou, após a execução, de outras duas exposições: *AI-5 50 anos*, em 2018, no Instituto Tomie Ohtake; e *Entrevendo*, em 2019, no SESC Pompeia. O trabalho, além disso, recebe bastante destaque no recém-citado episódio sobre Meireles para a série *Inhotim*<sup>162</sup>, e está nos catálogos de todas as mostras referidas, entre outras publicações sobre o artista. Recorro às demais “exibições” como fontes complementares.



Vista do 34º Panorama da Arte Brasileira (MAM-SP, 2015), onde se vê a maquete de *Fronteira vertical*.

162 É até curioso o grande interesse do documentário por *Fronteira vertical*, eis que a proposta nem está exposta no Instituto mineiro. Suponho que a peculiaridade se deva à proximidade entre a execução da proposta e as filmagens do episódio. E também à produção do registro audiovisual por Pedra Urano, que conduziu em 2013 uma entrevista já citada neste trabalho, na qual Meireles destaca a sua vontade de executar *Fronteira vertical*.

Conforme informações presentes no catálogo do 34º Panorama, *Fronteira vertical* ocupava três paredes, formando uma espécie de “sala” própria no interior da Grande Sala do MAM-SP. Em uma das paredes, a da esquerda, havia registros estáticos: o projeto de 1969, além de quatro fotografias do topo do Pico da Neblina. Três delas apresentam as mesmas dimensões. Na primeira, está o cume original; abaixo desta, vê-se Edouard Fraipont realizando o implante de kimberlito; na última, à direita, há o cume alterado, com uma fita métrica que indica o aumento de cerca de um centímetro. A fotografia maior (e quarta) retrata o cume alterado por si só, sem apetrechos de medição (MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO, 2015, pp. 168-169).

Na parede do centro, projetava-se em grande escala um vídeo realizado por Edouard Fraipont, com cerca de dez minutos.<sup>163</sup> Nos primeiros sete, vêem-se imagens do trajeto até o alto do Pico da Neblina. Nos últimos três minutos, assiste-se à “operação” de substituição da rocha prevista no projeto. Primeiro, alguém lasca o cume com martelo e um grande “cinzel”. Depois, Fraipont recolhe fragmentos da rocha quebrada. Em seguida, o fotógrafo já “molda” cera de abelha em torno do kimberlito posicionado no local onde antes se lascou o alto da montanha. Usa-se um maçarico para “selá-lo”. Por fim, vê-se Fraipont fotografando o pico alterado.

Ao centro da “sala”, havia uma maquete da montanha com o fragmento de rocha extraído do Pico da Neblina no topo. Tudo isto – fotografias, vídeo, maquete – configura aquilo que Miyada chamou de “um conjunto de provas de que alguém ‘esteve lá’, de que a realidade geográfica do país foi efetivamente alterada em nome da arte” (MIYADA, 2017, p. 137). No entanto, existe um núcleo daquilo que foi exposto no MAM-SP que escapa a essa lógica de documentação; de comprovação da ação planejada em 1969: são os depoimentos ianomâmi sobre o Pico da Neblina.

Já referi, rapidamente, que o Pico da Neblina se localiza em área indígena. Qualquer intervenção no local não depende apenas da concordância do Exército e da Funai, mas dos próprios ianomâmi, para quem a montanha se chama Yaripo, um local sagrado, que *antecede os séculos*. Em texto sobre o 34º Panorama, Miyada narra o seguinte sobre essa “negociação”:

163 O registro não está público. Requeri e obtive uma cópia em contato com o ateliê de Meireles, sob compromisso de utilizá-la apenas para fins de pesquisa.

Em um ponto particularmente sensível da conversação, um representante yanomami viajou desde a aldeia de Maturacá, no Amazonas, até o MAM-SP para apresentar um documento com a palavra yanomami e também apreender o que era um museu, para que pudesse esclarecer para seus pares. Ao final das negociações, os yanomamis parecem ter aceitado que o projeto de Cildo Meireles era algo sem sentido para eles, mas em que os brancos acreditavam, sendo por isso tolerável sua realização (MIYADA, 2017, p. 138).

O curador também relatou essa “etapa” da execução de *Frenteira vertical* na entrevista realizada para esta pesquisa:

A outra [coisa agregada] foi a agência ianomâmi, porque para eles aquilo [o Pico da Neblina] não é o pico mais alto do Brasil, aquilo é o que é, um lugar sagrado do território deles, é o ponto mais alto do território deles, se é no Brasil ou não, isso é uma questão secundária na perspectiva deles. Primeiro, eles pediram para ir ao MAM/SP, para ver o que era um museu, para tentar entender. Foi uma conversa muito peculiar. A sensação que deu é que, no final, eles chegaram a uma conclusão como “você acreditam nisso, então pode fazer”. Eles continuaram não entendendo, ou não “acreditando”, não vendo muito o porquê de tanto esforço para isso, mas chegaram à conclusão de que, se era importante para a gente, isso bastava, desde que a gente respeitasse os critérios e momentos e desse uma reciprocidade de visibilidade. Eles pediram que a versão deles sobre o que é aquele monte estivesse junto com a obra, por isso que ela está no catálogo, em duas versões, e na exposição, também, nos dois textos e no vídeo com depoimento deles. Eles fizeram muita questão de que o Edouard filmasse, que fosse traduzido, porque eles queriam ter certeza de que, ao mesmo tempo em que tinha uma obra dizendo “no ponto mais alto do Brasil”, também estivesse dizendo “esse é um lugar sagrado [para os ianomâmi]” (MIYADA, 2021).

Em suma, a terceira (e última) parede de *Frenteira vertical* no MAM-SP mostrava a “versão” dos ianomâmi. Assim, expuseram-se a autorização assinada pelos indígenas, bem como dois textos apresentados pelo seu representante. Conforme indicado por Miyada, ambos estão no catálogo do 34º Panorama da Arte Brasileira e considero relevante reproduzi-los aqui:

#### **História milenar do Yaripo**

[Introdução] O conselheiro ianomâmi de Maturacá (AM) Salomão Mendonça Ramos enviou expressamente para o 34º Panorama da Arte Brasileira a história do Pico da Neblina (2.994 m), a partir da presença dos espíritos que vivem nessa elevada paragem desde “antes dos séculos” e é considerada, pelos ianomâmis, um local sagrado, respeitado e cultuado por todos os pajés, protegendo a vida da comunidade.

[Depoimento] Yaripo é uma montanha-casa dos espíritos. O Yaripo foi descoberto na visão espiritual pelo ancestral Yoyoma. Antes dos séculos, anos atrás, o Pico da Neblina já tinha o nome de Yaripo, colocado pelos espíritos que moram no Yaripo. Ao longo do caminho do Yaripo, há diversos lugares sagrados espirituais e de decoração funeral. Devido a tudo isso, nós yanomami não aceitamos o desenvolvimento de atividades sem haver consulta e conhecimento do objetivo das atividades que se pretendem realizar no Parque Nacional do Pico da Neblina. Os nossos pajés famosos já se foram, praticamente na vida eterna,

porém a presença deles não se distanciou, eles continuam fazendo a proteção de nossas vidas espirituais aos espíritos maus acompanhados e relacionados com a natureza. Portanto, diante disso, desejamos ser respeitados com conceito, de acordo com a cultura diferente de todos os povos indígenas do Brasil, inclusive pelas autoridades federais. Yoyoma é considerado o haprapi [grande pajé] que habita aquela região.

Este monumento espiritual foi contado pelos líderes tradicionais na casa ritual xamânica. Naquele momento, estavam presentes a associação Ayrca, que representa oito comunidades, que são associadas às lideranças tradicionais e são os porta-vozes que fortalecem a história do Yaripo como monumento espiritual. A história do Yaripo foi contada por estas pessoas: Cacique Joaquim Figueiredo, Tuxaua Miguel Figueiredo, Tuxaua Jorge Figueiredo, Líder Júlio Goes. Os colaboradores para registrar a fala das pessoas foram Roberval Figueiredo Mendonça, representante do Comitê Regional da Funai, e o Conselheiro do Parque Nacional do Pico da Neblina, Salomão Mendonça Ramos.

A história foi contada no dia 3 de abril de 2014.

#### **Mulher chamada Poxorinama**

[Introdução] Do mesmo modo, *Mulher chamada Poxorinama* é o relato enviado pelo mesmo Salomão Mendonça Ramos, morador na comunidade de Ariabu (e lavrado por ele a 10 de setembro de 2015), sobre a Guardiã do Yaripo, que desapareceu no meio de um vento, tendo se transformado, a partir de então, na esposa dos espíritos Ayamoyoma. Daí a base do Yaripo (Pico da Neblina) ser considerada um cemitério dos antepassados.

[Depoimento] Que sumiu por lá e se tornou uma guardiã do Yaripo; até hoje ela dá um grito avisando que ela é a dona dessa serra e, de acordo com Salomão Mendonça Ramos, morador da aldeia de Ariabu, seu avô era o líder do Xapono Massiripuei e morreu quando eclodiu uma devastadora epidemia de coqueluche, a maior parte da população se dispensou nas avós, mas sua avó, chamada Poxorinama, que sumiu ali numa casa para transformar os espíritos animais, desapareceu simplesmente. Procuraram o corpo dela e não conseguiram encontrar. A esposa de um tuxaua viu ela desaparecer no meio de um vento, tendo se transformado, a partir daí, em esposa dos espíritos Ayamoyoma, por isso esse trecho da base do Yaripo é considerado um cemitério dos antepassados. Entendendo-se por essa expressão não a conservação de restos mortais tradicionalmente queimados e reduzidos a pó entre os yanomami, mas a incorporação da energia ritual na montanha, ela se transformou espiritualmente em seres naturais, em dona do Yaripo e, de vez em quando, se escuta o grito dela. É ela que deixou essa marca, antes de ser transformada, ela vem gritando dentro de um temporal muito forte, esse grito que se ouve na montanha é a mulher-espírito que emite. Também são denominados xapominama; a continuidade da presença dos antepassados é explicada ainda como uma decorrência da falta de realização dos rituais funerários, o que condena a pessoa a vagar pela floresta eternamente na forma de poré [fantasma], isso ocorre em uma localidade próxima ao igarapé do Irokay, na subida do Yaripo, este é o contexto do povo yanomami que mora dentro do Parque Nacional Yaripo.

Este trabalho foi lavrado pelo Conselheiro Salomão Mendonça Ramos, comunidade de Ariabu, 10/09/2015.

(MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO, 2015, pp. 170-171).

Havia também uma televisão mostrando vídeo de cerca de sete minutos com depoimentos dos indígenas. Diferente dos textos, os testemunhos orais estavam em ianomâmi, e não em português. Miyada escreve o seguinte sobre esses registros: “‘Você, geólogo que estuda os yanomami, não entendeu nem a metade!’, diz um dos indígenas [...], enfatizando uma intraduzibilidade reforçada pelo depoimento em yanomami que, sem legendas, complementa de forma enigmática as histórias sobre o Yaripo” (MIYADA, 2017, p. 138).<sup>164</sup>



**Cildo Meireles (1948) e Edouard Fraipont (1972)**

Arte física: *mutações geográficas: fronteira vertical (Yaripo) (1969–2015)*

Still do vídeo de execução da obra

164 Não assisti ao vídeo com depoimentos dos ianomâmi. Pedi, genericamente, acesso aos vídeos que acompanhavam *Fronteira vertical*, e recebi o mais longo, que registra o percurso até o alto do Pico da Neblina/Yaripo. Só percebi a falta do outro registro com a pesquisa avançada, já escrevendo a dissertação, de modo que optei por deixá-lo como possibilidade de estudo futura.

Apesar da presença indiscutivelmente marcada, tive a impressão de que os relatos ianomâmi figuram no catálogo do 34º Panorama como um *complemento* à obra de Meireles, e não como *parte* dela. Para tanto, explico um pouco da estrutura da publicação: os textos antes citados (*História milenar do Yaripo* e *Mulher chamada Poxorinama*) aparecem em uma área dedicada à apresentação dos trabalhos contemporâneos expostos, sob a “rubrica” de Cildo Meireles. A transcrição dos depoimentos está após um texto introdutório sobre *Fronteira vertical* e entre imagens da obra e da montagem no MAM-SP.

Contudo, no final do catálogo, há uma porção mais “técnica”, com imagens e legendas das obras participantes da mostra. Nela, o vídeo com testemunhos dos ianomâmi aparece *fora* de *Fronteira vertical*. Reproduzo as legendas a fim de que se possa entender o que busco sugerir:

**Mutações geográficas: fronteira vertical, 1969/2015**

Yaripo, Parque Pico da Neblina, AM  
Impressão jato de tinta sobre papel, maquete e vídeo

Vídeo, colorido, sonoro 10’  
Realização e fotografia | Edouard Fraipont  
Assistência | Miguel Escobar  
Edição | Oswaldo Santana  
Assistência | Daniel Polacow

Fotografias sobre papel 39 x 50 cm e 69 x 104 cm  
Realização | Edouard Fraipont

Maquete, 45 x 80 x 80 cm  
Realização | Maurizio Zelada  
Coleção particular

**Testemunho de lideranças ianomâmi por ocasião da subida ao Yaripo (Pico da Neblina), para a realização deste trabalho em 2015**

Vídeo, colorido, sonoro 7’  
Captação | Edouard Fraipont  
Assistência | Miguel Escobar  
Edição | Adriano Pessoa

(MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO, 2015, p. 242).<sup>165</sup>

165 Exclui as traduções para o inglês, presentes no original, a fim de facilitar a leitura.

Em resumo, *Fronteira vertical* abrangeria as fotografias, a maquete e o vídeo mais longo (mostrando a subida), enquanto o vídeo com os depoimentos seria outra coisa. Tanto que a presença dos textos ianomâmi não é obrigatória nas reproduções do trabalho: os testemunhos aparecem no catálogo de *AI-5 50 anos*<sup>166</sup> (MIYADA, 2019, pp. 386-387), mas não no de *Entrevendo* (SESC POMPEIA, 2019, pp. 66-69), nem no repertório de obras de Meireles no livro organizado por Matos e Wisnik (2017, pp. 42-43). No documentário sobre Meireles, Fraipont comenta a negociação com os ianomâmi (CILDO MEIRELES, 2019).

Por outro lado, para além da reprodução dos textos, acredito que existe uma indicação sutil, *miliminimalista*, mas bastante simbólica (algo como o próprio gesto idealizado por Meireles em 1969) a afirmar a influência dos ianomâmi na obra. Depois da execução, ela deixou de se chamar *Arte física: mutações geográficas: fronteira vertical*, título registrado no projeto original, e passou a ser *Arte física: mutações geográficas: fronteira vertical (Yaripo)*. Este nome não consta no catálogo do 34º Panorama, mas está em todas as notações posteriores: *AI-5 50 anos*, livro de Matos e Wisnik, *Entrevendo*.

A propósito, não me parece exagerado dizer que os ianomâmi não só “exigiram” sua versão no registro (na memória) de *Fronteira vertical*, como *colaboraram* com ela. Para além da autorização, os indígenas prestaram indispensável apoio à expedição de Fraipont e sua equipe. Em certo sentido, a obra/ação não teria acontecido sem essa participação.

### 3.3.4 Na selva não existem mentiras, existem verdades pessoais

Inclusive, a participação (física e simbólica) dos ianomâmi é, a meu ver, o principal elemento *adicionado* à proposta por força da execução. Apresentei, ao longo deste capítulo, algumas mudanças em *Fronteira vertical*: o projeto foi realizado por Fraipont e equipe, não por Meireles. A pedra preciosa originalmente prevista *virou* kimberlito. E até o ponto mais alto do Brasil variou entre 1969 e 2015: do Pico da Bandeira ao Pico da Neblina. A obra, ainda assim, não foi concretizada no Pico da Neblina, mas no Yaripo – *vide* o título.

Não havia, no projeto de *Fronteira vertical*, referência aos sentidos que a obra adquiriu com os testemunhos ianomâmi. Meireles nem sabia, em 1969, que a concretização ocorreria na montanha amazonense. Todavia, não se trata, a meu ver, de um simples acaso. A camada de sentido do Yaripo torna visível um aspecto latente, mas estruturante da proposta do artista: seu potencial

---

166 Provavelmente porque Miyada, curador também desta mostra, conhecia a sua importância.

político, histórico, *guerrilheiro*. Reitero algo que venho sugerindo ao longo deste capítulo: não se trata somente de uma investigação sobre medidas abstratas, equivalências conceituais, tautológicas – como nos metros de Duchamp, ou nas cadeiras de Kosuth. Tampouco o trabalho se esgota na experiência *corporal*, na ação executada em si e por si mesma. Algo nele transborda do conceito para o contexto, “intercorrência” comum nos conceitualismos latino-americanos (ponto 1.2.3).

Ao intervir numa das linhas imaginárias que sustenta a ficção-Brasil, Meireles desvela uma narrativa anterior *ao Brasil*. Narrativa que resiste, junto com seus narradores, a séculos de tentativas de modificação e de esquecimento; tal qual o Yaripo recusa a bandeira brasileira que os militares insistem em lhe fincar. Significativamente, a expedição “criada” pelo artista não carrega (a ilusão de) um novo sentido para o Pico da Neblina; não levanta nenhuma bandeira, como as missões militares, não anuncia nomes para espécies que existem à revelia de sua “descoberta”, como as missões científicas.



**Cildo Meireles (1948) e Edouard Fraipont (1972)**  
*Arte física: mutações geográficas: fronteira vertical (Yaripo) (1969–2015)*  
Fotografia

A empreitada de *Fronteira vertical* acaba por reconhecer o Yaripo como a versão principal, e não como um dado secundário do local. Registra suas histórias nos termos dos indígenas, em uma manobra *contra-histórica*, que se soma à estratégia *contra-artística*. A propósito, relembro apontamento que Morais fez sobre *Arte física* ainda em 1970: “[...] Cildo quer refazer o próprio mapa brasileiro, mudando fronteiras, redeenhando [sic] limites como que para ‘tomar posse’ da terra e senti-la como se antes de qualquer codificação. Da geografia chegará fatalmente à história, melhor, à contra-história, quando o Brasil não será o mesmo das cartilhas oficiais” (apud MIYADA, 2019, p. 223).

Aliás, caso se queira atribuir alguma *efetividade* à proposta em questão, creio que ela reside nisto: na construção de memória, na circulação dos depoimentos ianomâmi, e não na modificação da realidade geográfica do Brasil. Afinal, desde a perspectiva do Yaripo, a pretensão de *umentar* o país perde qualquer sentido, e Miyada bem o indica, depois de comentar a *intraduzibilidade* dos testemunhos ianomâmi:

[...] “Você, geólogo que estuda os yanomami, não entendeu nem a metade!”, diz um dos indígenas em seu depoimento, enfatizando uma intraduzibilidade reforçada pelo depoimento em yanomami, que, sem legendas, complementa de forma enigmática as histórias sobre o Yaripo. Nessa opacidade reside o lembrete de que território e espaço nem sempre coincidem e que a ação de Cildo Meireles só tem sentido em relação ao território do Brasil, perdendo razão e lógica quando a lente territorial é outra, pautada pela cultura yanomami (MIYADA, 2017, p. 138).

O acaso do encontro com o Yaripo também diminui à vista da trajetória de Meireles. Ou antes, das *origens* do artista, cujo pai (também Cildo Meireles), o tio (Francisco Meireles) e o primo (Apoena Meireles) são alguns dos maiores indigenistas do Brasil. A propósito, em texto do ano 2000, Frederico Morais destaca, nestes termos, a influência do “ofício” da família sobre a obra de Meireles, em especial sobre a série *Arte física*:

Cildo Meireles nasceu no Rio de Janeiro em 1948. O pai e o tio, que fizeram parte da equipe do marechal Rondon, eram indigenistas. O primo Apoena (nome de um cacique indígena) seguiu a mesma trilha. Menino, acompanhou os contínuos deslocamentos da família pelo vasto território brasileiro, participando, a distância, de expedições pioneiras de aproximação a tribos indígenas ainda desconhecidas. [...] Nessa vida andarilha, sempre arisco e esquivo, foi aprendendo as coisas mais de ver e ouvir do que nos bancos de escola. E muito mais com o pai e o tio do que com professores. Tudo isso – a educação informal, a vivência das extensões territoriais do Brasil e o contato precoce com a cultura indígena – explica a origem de certas escolhas iniciais na realização de seus trabalhos, bem como seu interesse, que persiste até hoje, pela cultura oral, que, em certos momentos ou circunstâncias, adquire a forma de resistência e mesmo de ativismo político.

Com efeito, em 1969, Cildo Meireles realizaria diversos trabalhos genericamente denominados *Arte física* [...], que podem ser vistos como uma tentativa de apreensão geográfica do Brasil [...]. Proposta ainda aberta, pois entre os desdobramentos por ele imaginados, à época, estavam a delimitação de áreas políticas, religiosas, econômicas ou a extensão quase ilimitada de fios e cordas para “figurar” também a linha do Equador ou o Tratado de Tordesilhas. Ou, então, deslocar montanhas, aumentar ou diminuir pontos extremos do território brasileiro, alterar fronteiras, etc. Num caso e noutro, buscando confluências entre geografia (espaço) e história (tempo) [...] (MORAIS, In MATOS; WISNIK, 2017, p. 170).

Na entrevista realizada para esta pesquisa, quando o perguntei sobre o contato com os ianomâmi em *Fronteira vertical*, Meireles relatou, justamente, a ligação de sua família com o indigenismo:

**Cildo** – [...] Eu venho de uma família ligada ao indigenismo brasileiro. Meu pai começou a trabalhar desde a criação do Serviço de Proteção aos Índios (SPI), com a equipe original do Marechal Rondon. O irmão dele, tio Francisco, se tornou talvez o principal sertanista do Brasil, Chico Meireles, que é o pai do Apoena. O Apoena nasceu em uma aldeia de xavantes, em Pimentel Barbosa, Mato Grosso. De maneira que esse assunto fazia parte do que eu ouvia quando criança, quando adolescente.

[...] Mas especificamente [em *Fronteira vertical*], eu tive contato com esse representante ianomâmi [que foi até o MAM/SP] e depois com o material que o Edouard produziu lá.

**Juliana** – **E isto faz parte da obra também?**

**Cildo** – Claro, é a maneira de mostrar (MEIRELES, 2021).

Existem algumas obras de Meireles com referências explícitas às culturas indígenas ou que pautam diretamente seu extermínio: *Cruzeiro do Sul* (1969–1970); *Zero cruzeiro* (1974–1978); *Sal sem carne* (1975) e *Olvido* (1987–1989), entre outras. Também não me parece incidental que a maior parte desses trabalhos date dos anos 1970. Sabe-se que a ditadura militar promoveu alguns dos maiores massacres de povos indígenas da (infame) história da ficção-Brasil. Schwarcz e Starling relatam o seguinte:

Mas nada se compara aos crimes cometidos pela ditadura contra as populações indígenas. O mais importante documento de denúncia sobre esses crimes – o Relatório Figueiredo – foi produzido pelo próprio Estado, em 1967, e ficou desaparecido durante 44 anos, sob a alegação oficial de que havia sido destruído num incêndio. O relatório foi encontrado quase intacto, em 2013, com 5 mil páginas e 29 tomos – das 7 mil páginas e trinta tomos que constavam da versão original. Para escrevê-lo, o procurador-geral Jader de Figueiredo Correia percorreu com sua equipe mais de 16 mil quilômetros e visitou 130 postos indígenas em todo o país.

O resultado é estarrecedor: matanças de tribos inteiras, torturas e toda sorte de crueldades foram cometidas contra indígenas brasileiros por proprietários de terras e por agentes do Estado. Figueiredo fez um trabalho

de apuração notável. Incluiu relatos de dezenas de testemunhas, apresentou centenas de documentos e identificou cada uma das violações que encontrou: assassinatos, prostituição de índias, sevícias, trabalho escravo, apropriação e desvio de recursos do patrimônio indígena. Seu relatório denuncia – e comprova – a existência de caçadas humanas feitas com metralhadoras e dinamite atirada de aviões, inoculações propositais de varíola em populações indígenas isoladas e doações de açúcar misturado a estircina. Os índios estavam posicionados entre os militares e a realização do projeto estratégico de ocupação do território brasileiro concebido pelo Ipes e pela ESG, e pagaram um preço alto demais por isso (SCHWARCZ; STARLING, 2018, p. 463).

Sob essa perspectiva, a sugestão, feita por Miyada, de interpretar *Fronteira vertical* como um comentário ao crescimento econômico do Brasil torna-se bastante sinistra. E é necessário indicar que o genocídio dos indígenas tampouco cessou com a redemocratização. Trata-se, terrivelmente, de um assunto de perene atualidade no Brasil – assim como nas demais nações colonizadas. Em outro texto do início dos anos 2000, o crítico Agnaldo Farias propõe uma análise do viés político da carreira de Meireles, demorando-se no já citado *Cruzeiro do Sul*; o minúsculo cubo feito de pinho e carvalho, que deve ser exposto em áreas de no mínimo 200m<sup>2</sup>:

[...] além do fabrico de uma vasta área vazia, um volume que inspecionamos parcimoniosamente em busca de alguma coisa semelhante a uma obra de arte, o fato é que as duas lascas de madeira, pinho e carvalho, postas em contato íntimo, aludem à técnica ancestral mediante a qual os índios Tupi, também eles dizimados pelo avanço dos conquistadores brancos, produziam o fogo. Lembre-se que não se tratava simplesmente da produção de um elemento: o fogo era uma substância sagrada e, conseqüentemente, a fricção entre os dois materiais era um ritual através do qual invocava-se a própria divindade. Portanto, mais do que um fato formal, o cubo em questão evoca uma epifania, um pórtico por onde irrompe um espaço de outra ordem, mitológico, da mesma ordem das estrelas, da constelação que dá o título ao trabalho e que era adorada pelas antigas nações indígenas desaparecidas, massacradas pelos conquistadores europeus. E justamente porque *Cruzeiro do Sul* termina também por evocar um genocídio, é lícito dizer dele que se trata de um trabalho político, oblíquo por certo, dado que o artista nunca cedeu a um discurso panfletário, facilmente inteligível (FARIAS, 2010, pp. 41-42).

Farias prossegue com considerações sobre o *espaço* na obra em questão:

Espaço topológico, espaço mitológico, espaço político, *Cruzeiro do Sul*, como grande parte dos trabalhos de Cildo Meireles, traz consigo a indagação sobre a natureza do espaço, de qualquer espaço, e sobretudo daquele que nos chega sob a forma de sistemas simbólicos. Quanto a estes, basta se deter sobre as especulações acerca da arbitrariedade dos sistemas métricos, o que se, por um lado, o aproxima de alguns paradoxos apontados pela geometria



#### Cildo Meireles (1948) e Edouard Fraipont (1972)

Arte física: mutações geográficas: *fronteira vertical* (Yaripo) (1969–2015)

Fotografia

não euclidiana [...] <sup>167</sup>, por outro lado serve também para demonstrar que, historicamente, esses sistemas, na medida em que defendem a estabilidade e a homogeneidade dos signos e seus correspondentes significados, traziam consigo a destruição das diferenças culturais de quem se via obrigado a adotá-los (FARIAS, 2010, p. 42).

As considerações transcritas sobre *Cruzeiro do Sul* poderiam muito bem ser sobre *Fronteira vertical*. E acredito que Meireles também o pensa, tanto que realizou fotografias quase idênticas com o pequeno fragmento de rocha extraído do topo do Pico da Neblina/Yaripo e com o minúsculo cubo de madeira,

167 Exclui o trecho em que Farias cita exemplos a fim de encurtar a já bastante longa citação, que vem na esteira de outras longas (mas a meu ver, relevantes) citações. Contudo, observo que, entre os exemplos do crítico, está *3 stoppages étalon*, de Duchamp.

colocando ambos na ponta de seu dedo indicador. Descobriu-se, em 2015, que a ação projetada em 1969 não aconteceria apenas em uma formação rochosa, como “fato formal”, mas em um “pórtico por onde irrompe um espaço de outra ordem, mitológico”, em uma *montanha-casa dos espíritos* ianomâmi, o Yaripo.

Nesse sentido, parece-me razoável concluir que, tal qual *Cruzeiro do Sul*, *Fronteira vertical* evoca, por caminhos nem sempre lineares, um genocídio tanto material, como simbólico, cultural. Este último relacionado ao *sistema de símbolos* que recaem sobre o Yaripo, transformando-o no ponto mais alto daquilo que se chama Brasil; área de interesse militar, geográfico, científico, etc. Antes de tudo isto, antes dos séculos, contudo, o Yaripo, a terra já estava lá. A propósito, existe um texto de Meireles, também chamado *Cruzeiro do Sul*, datado de 1970.

Nele, o artista se propõe a falar de uma região “fictícia” homônima ao título, que não conhece divisões, mas foi artificialmente dividida em leste e oeste por uma linha imaginária chamada *Tordesilhas*. A parte leste seria a porção “civilizada”, enquanto a oeste, o “lado selvagem”:

[...] O lado selvagem. A selva na sua cabeça, sem o brilho da inteligência ou do raciocínio. É dessa gente, e da cabeça dessa gente, esses que buscaram ou foram obrigados a enterrar suas cabeças na terra e na lama. Na selva. Portanto suas cabeças dentro de suas próprias cabeças. Os circos, os raciocínios, as habilidades, as especializações, os estilos acabam. Sobra o que sempre existiu, a terra. Sobra a dança que pode ser feita para pedir chuva. Então pântano. E desse pântano vão nascer vermes, e outra vez a vida. Outra coisa. Acreditem sempre em boatos. Porque na selva não existem mentiras, existem verdades pessoais. [...] Azar para o leste. [...] A selva continuará se alastrando sobre o leste e sobre os omissos até que todos que esqueceram e desaprenderam a respirar oxigênio morram, infeccionados de saúde. [...] Quero algum dia que cada trabalho seja visto não como um objeto de elucubrações esterilizadas, mas como marcos, como recordações e evocações de conquistas reais e visíveis. E que quando ouvirem a história desse oeste estejam ouvindo lendas e fábulas fantásticas. Porque o povo cuja história são lendas e fábulas é um povo feliz (MEIRELES, 2006, p. 253).

O Yaripo poderia muito bem estar, com suas lendas e fábulas, à oeste da divisão nem-tão-imaginária sugerida por Meireles. Já o Pico da Neblina, este fica no leste. No mais, o futuro “distópico” descrito pelo artista não parece tão longe, e talvez seja impressão minha, mas suas palavras parecem ecoar algo dos comentários de Ailton Krenak sobre a pandemia da covid-19.<sup>168</sup> *Fronteira vertical*,

168 Ailton Krenak (1953) é um dos mais destacados ativistas do movimento socioambiental e de defesa dos direitos indígenas do Brasil. A sua luta nas décadas de 1970 e 1980 foi determinante para a conquista do “Capítulo dos índios” na Constituição de 1988, que passou a garantir, pelo menos no papel, os direitos indígenas à cultura autóctone e à terra (KRENAK, 2020, pp.

repto, segue terrivelmente atual, sobretudo na camada que desvela significados indígenas do dito território brasileiro.

As (poucas) conquistas dos indígenas com a Constituição de 1988 – que marca o fim da ditadura militar – encontram-se sob ameaça sem precedentes desde a redemocratização; vide as tentativas de aprovar uma proposta de lei (n.º 490/2007) que pode arruinar centenas de processos de demarcações de terras indígenas (GORTÁZAR, 2021). E, de novo, não se trata de disputas meramente simbólicas: é sabido que o massacre de indígenas e a destruição ambiental crescem exponencialmente no país sob o governo atual, de Jair Bolsonaro. Resta ao Yaripo seguir rasgando a bandeira que tenta submetê-lo de cima, à força, por tantos séculos.

125-126). Vários excertos da compilação de textos intitulada *A vida não é útil* (2020) ecoam argumentos esboçados por Meireles em *Cruzeiro do Sul*. Cito apenas um, relacionado à covid-19: “É incrível que esse vírus que está aí agora esteja atingindo só as pessoas. Foi uma manobra fantástica do organismo da Terra tirar a teta da nossa boca e dizer: ‘Respirem agora, quero ver’. Isso denuncia o artifício do tipo de vida que nós criamos, [...]. Estamos sendo lembrados de que somos tão vulneráveis que, se cortarem nosso ar por alguns minutos, a gente morre. Não é preciso nenhum sistema bélico complexo para apagar essa tal de humanidade: se extingue com a mesma facilidade que os mosquitos de uma sala depois de aplicado um aerossol. Nós não estamos com nada: essa é a declaração da Terra” (KRENAK, 2020, pp. 10-11).

# CONSIDERAÇÕES FINAIS: POR UMA CONTRA- HISTÓRIA DA ARTE

Depois da descrição de seu encontro-chave com o pano de pintura sob o afresco da *Sacra conversação* de Fra Angelico (1395–1455) no Convento de São Marcos, em Florença; Didi-Huberman sugere os seguintes cruzamentos entre tempo e imagem, ou vice-versa:

[...] Diante da imagem – por mais antiga que seja –, o presente nunca cessa de se reconfigurar, se a despossessão do olhar não tiver cedido completamente o lugar ao hábito pretensioso do “especialista”. Diante de uma imagem – por mais recente e contemporânea que seja –, ao mesmo tempo o passado nunca cessa de se reconfigurar, visto que essa imagem só se torna pensável numa construção da memória, se não for da obsessão (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 16).

Esses ciclos ocorrem, a meu ver, diante de *Um X* e de *Fronteira vertical*. Os dois projetos foram interrompidos entre os tumultos do ano de 1969. A repressão da ditadura às artes visuais atingiu, então, seu máximo. Gross e Meireles formulavam suas propostas à sombra do boicote à X Bienal de São Paulo; ela optou por participar do evento, não para prestigiá-lo, mas para criticá-lo de dentro. E o fez com uma série de metáforas mínimas sobre a ameaça difusa que o regime militar representava, sobretudo no meio urbano da época. O perigo se escondia, dentro do pavilhão da Bienal de 1969, sob lonas, criando estruturas disformes, suspeitas. Ou dentro de um barril, que jorrava água-plástico-cristal, em uma dinâmica-estática simultânea às torturas que representava e que tantos fingiam não ver em meio ao suposto milagre econômico brasileiro.

Essas peças ocupam, enquanto escrevo, o mesmo pavilhão, mas de uma outra Bienal, a de 2021, inaugurada com um ano de atraso. A pandemia da covid-19 conseguiu aquilo que artistas, críticos e outros agentes culturais buscavam em 1969, como mostra de resistência ao regime militar, sem obter sucesso: impedir a imperturbável celebração artística no Parque do Ibirapuera. As lonas e o barril de Gross retornam mais de cinquenta anos depois, de novo em tom de crítica. Os alvos são os mesmos: o autoritarismo, a sufocação, o medo de existir em um Brasil hostil, entre ameaças nem tão veladas, mas cada vez mais difusas. Ao mesmo tempo, os alvos são diferentes. O presente nunca cessa de se reconfigurar.

*Um X*, com seu viés também indecifrável, poderia muito bem estar no conjunto da Bienal de São Paulo – seja a de 1969, seja a de 2021. Mas não esteve. Em nenhuma das duas. Nos anos 1960, permaneceu como um esboço, um *projeto*, para usar a nomenclatura sugerida por Frederico Moraes em *Contra a arte afluyente*. Um novo contexto tumultuado para as artes visuais, o de 2017, trouxe-o, todavia, à tona. A provocação de Miyada foi, sem dúvida, certa. De qualquer modo, não parece incidental que, diante de uma renovada onda de censura no país, comparável, senão mais grave do que a de 1969, Gross tenha lembrado justo de sua peça sobre interdição. Dificilmente tratou-se da *única* proposta que a artista não conseguiu realizar durante a ditadura militar; o convite do curador era, afinal, bastante aberto. Mas foi *Um X* que voltou a germinar no solo do Brasil de 2018.

No entanto, a irrealização pretérita persistiu. *Um X*, em 2018, seguiu como um esboço. Mas um esboço *lembrado*, em vez de um esboço *esquecido*. Um esboço público de memória em uma das paredes de *AI-5 50 anos*. Assim, por outro lado, em sua “inexistência”, *Um X* deixou de ser sobre si mesmo e passou a ser sobre essa frustração difusa daquilo que não encontra espaço para ser. Nesse gesto, com seus rápidos rabiscos sobre a superfície do Instituto Tomie Ohtake, Gross marcaria, como em uma mapa do tesouro, a riqueza inestimável dos esboços que nunca vieram a ser obra, não por escolha do artista, mas por imposição do contexto. Isto tanto no passado, como no presente.

A propósito, tanto o contexto de 1969, como o de 2017 pressionaram *Um X*. Ambos tornaram-no *desproporcionalmente* pequeno em relação à escala do objeto imaginado, em relação à escala da potência da ideia de Gross. A tal ponto que ele correria, a meu ver, risco de um novo esquecimento. Afinal, não se costuma *narrar* a história da arte (ao menos a tradicional) através de projetos irrealizados, e sim através de obras acabadas, objetos que lograram vencer o tempo e se imortalizar sobre as paredes de museus.

Tanto que, apesar da notoriedade de Cildo Meireles, *Arte física* não parece ser particularmente conhecida – sobretudo a sua porção irrealizada. Aliás, boa parte do interesse recente sobre a série (esta dissertação inclusa) deve-se, provavelmente, à *realização* de *Frenteira vertical*. Conforme mencionava antes, Meireles também formulou *Arte física* em meio ao boicote à Bienal de São Paulo de 1969. Ele deveria participar com um de seus *Volumes virtuais* da Bienal de Paris daquele ano, não fosse a censura à Pré-Bienal realizada pelo MAM-RJ em maio. Tal episódio foi um dos principais catalisadores da retaliação à Bienal paulista, e também de uma guinada política na carreira de Meireles, conforme ele próprio.

No Salão da Bússola, que ocorreu entre novembro e dezembro de 1969, o artista já expôs uma das ideias realizadas de *Arte física*, as *Caixas de Brasília*, que lhe fizeram descobrir uma estrutura panóptica na capital federal. O Salão é uma das principais exposições do período, muito em função dos textos que Frederico Moraes escreveu a partir dele, desenvolvendo seu “conceito” de *arte de guerrilha*. Sobretudo no artigo publicado no jornal *Diário de Notícias, Revisão/69-2: A nova cartilha*, o crítico dedica um bom pedaço à análise de propostas de *Arte física*, colocando-as no cerne daquilo que entende como *contra-arte*. Ainda assim, não se costuma incluir a série na produção *política* de Meireles, que só teria iniciado com *Tiradentes: Totem-monumento ao preso político* e *Inserções em circuitos ideológicos*, ambas de 1970.

Eis que, quase cinquenta anos depois, em 2015, algo profundamente político aflora na execução de *Frenteira vertical*: seu papel de memória e de valorização das culturas indígenas. Sua preferência pelo Yaripo em face do Pico da Neblina. Não se trata de um aspecto inédito da obra, muito embora não estivesse explícito no projeto. As reflexões de *Arte física* sobre o espaço do hoje Brasil esbarram necessariamente em contextos políticos, sociais, históricos. A depender da perspectiva, todo o Brasil é território indígena. Meireles o sabe melhor do que muitos de nós, já que cresceu em uma família de indigenistas.

Boa parte das obras em que ele trata, mais explicitamente, do assunto data dos anos 1970; quando os militares promoviam um massacre de indígenas cujos detalhes vieram à tona também cerca de cinquenta anos depois, no Relatório Figueiredo. Produzido em 1967, o dossiê “desapareceu” e foi redescoberto em 2013. *Frenteira vertical (Yaripo)* permanece, para além do resgate das agruras da ditadura, terrivelmente atual. Os povos indígenas sofrem, no atual governo, de Jair Bolsonaro, duros, escandalosos ataques, ainda a serem compilados e quem sabe um dia devidamente respondidos.

Por um lado, a contundente pertinência de *Um X* e de *Frenteira vertical (Yaripo)* no presente justifica a execução *tardia* dessas obras, sua retomada nos anos 2010. Por outro lado, parece-me relevante não perder de vista que essas obras não tiveram um curso normal. Talvez *normal* não seja o melhor termo – não existe regra ou parâmetro a se seguir no desenvolvimento de obras de arte; sobretudo no contexto contemporâneo, no qual se encaixam os trabalhos aqui estudados. Ainda assim, ambos eram contundentemente pertinentes quando da sua formulação, em 1969. E não se tratou apenas de desinteresse dos artistas: Gross e Meireles tanto gostariam de concretizar suas propostas, que a vontade permanecia quase cinco décadas depois. Ao que tudo indica, os dois desmotivaram-se nos anos 1960/1970 diante das grandes dificuldades

envolvidas, então, na realização. É nesse sentido que insisto em dizer que *Um X* e *Frenteira vertical (Yaripo)* foram interrompidos, *desviados* também por forças externas.

É difícil estabelecer um liame direto, evidente, irrefutável entre o contexto de repressão às artes apresentado no primeiro capítulo e a interrupção das obras de Gross e de Meireles. Ao mesmo tempo, não vejo como separá-las de todo das repetidas violências cometidas pelos militares. A ditadura interrompeu uma série de projetos maiores ou menores, coletivos ou individuais, mediante constrangimentos, torturas, assassinatos; por meio da própria atmosfera de medo que criava com essas punições arbitrarias, descabidas, incompreensíveis. Reitero as palavras de Suely Rolnik transcritas várias páginas atrás: “O que faz os artistas agregarem a camada política da realidade à sua investigação poética é o fato da ditadura incidir em seu corpo, como no de qualquer outro cidadão, sob a forma de uma atmosfera opressiva onipresente em sua experiência cotidiana” (ROLNIK, 2009, p. 156).

Em certo sentido, narrar a história da ditadura militar no Brasil é narrar uma história de projetos irrealizados, interrompidos de forma mais ou menos direta, por agressões mais ou menos visíveis. As retomadas de *Um X* e de *Frenteira vertical (Yaripo)* destacam, nesses termos, as suas interrupções, o contexto no qual elas ocorreram. Inclusive porque se trata de possíveis exceções. A regra é que aquilo que foi irrealizado, violentamente interrompido, assim permaneça, aguardando o esquecimento completo, como se nunca tivesse existido. Afinal – seria ingênuo ignorá-lo – Gross e Meireles são hoje artistas consagrados da cena artística nacional e internacional, capazes de agenciar, de mobilizar recursos para a retomada de criações interrompidas.

E quanto aos tantos projetos que não tiveram, nunca terão, tal sorte? A meu ver, as retomadas de *Um X* e de *Frenteira vertical (Yaripo)* também versam sobre eles. Ao se tornarem (mais) visíveis tantos anos depois, as propostas de Gross e de Meireles convidam – mesmo que de modo indireto, *miliminimalista*, quase invisível – a refletir sobre o contingente desconhecido, inestimável de projetos indefinidamente interrompidos pela ditadura militar. São como mensagens em garrafas lançadas ao mar em um passado nem tão distante e que, pela conjunção de movimentos mais ou menos fortuitos, encontraram um destinatário, ou vários. Além de seu significado próprio, individual, essas garrafas acenam para as tantas mensagens que se perderam, ou que seguem vagando à procura de alguém que as leiam.

No limite, as retomadas de *Um X* e *Frenteira vertical (Yaripo)* apontam para a possibilidade de buscar os demais projetos que seguem irrealizados desde e

em função da ditadura no país. Não, necessariamente, para executá-los, mas para ter, ao menos, uma ideia daquilo que poderia ter sido e não foi. Um vislumbre da arte ou da cultura no Brasil caso o regime militar não as tivesse interrompido de maneiras nem sempre fáceis de estimar.

Há algo de ficcional, quase de *contra-histórico*, naquilo que sugiro, sobretudo na última frase. A história não costuma tratar do que poderia ter sido, e sim do que foi. Ou, nas palavras do historiador francês Michel de Certeau:

A historiografia utiliza também as ficções [...] quando ela constrói sistemas de correlações entre unidades definidas como distintas e estáveis; quando, no espaço de um passado, ela faz funcionar hipóteses e regras científicas presentes e, assim, produz modelos diferentes de sociedade; ou quando, mais explicitamente, como no caso da econometria histórica, ela analisa as consequências de hipóteses ineficazes (por exemplo: o que teria ocorrido com a escravidão nos EUA se não tivesse ocorrido a Guerra de Secessão? Cf. ANDREANO, 1977, p. 258ss.). No entanto, o historiador não deixa de alimentar desconfiança em relação a essa ficção que se tornou científica, acusando-a de ‘destruir’ a historiografia: aspecto perfeitamente demonstrado pelos debates sobre a econometria. Tal resistência pode ainda fazer apelo ao aparato que, ao apoiar-se em ‘fatos’, revela erros. Mas, ainda mais, ela baseia-se na relação que o discurso do historiador, supostamente, mantém com o real; na ficção, incluindo esta, o historiador combate uma falta de referencial, uma lesão do discurso ‘realista’, uma ruptura do acasalamento, pressuposto por ele, entre as palavras e as coisas (CERTEAU, 2020, p. 47).

A arte, por outro lado, é o terreno por excelência daquilo que ainda pode ser, mesmo que mal se insinue. Nesse sentido, Frederico Moraes, no já tão citado *Contra a arte afluyente*, anuncia a existência de uma *contra-história*, uma história da arte guerrilheira, nestes termos:

A HISTÓRIA DA ARTE lida com “obras” (produtos acabados) que geram escolas ou ismos. Lida com estilos e tendências. Esta história oficial da arte, como observou Worringer, funda-se na capacidade artística mais do que na vontade, ou melhor, na estética. Existe, porém, uma história guerrilheira, subterrânea, imprevista, que não se anuncia nem se deixa cristalizar. Nos gráficos da história da arte, nas sinopses, esta surgindo uma coluna central, saída da selva de ismos, a da *contra-história*. Esta constituída de obras inacabadas, inconclusas, de projetos, do que foi apenas idéia e não chegou a ser, do que ficou na virtualidade. *Projetos*. A *contra-história* deságua seu lódo [sic] na arte pós-moderna, acumula entulhos no terreno baldio da arte guerrilheira, onde não existem categorias, modos ou meios de expressão, estilos e, dentro de algum tempo, autores (MORAIS, 1970, p. 51).

O crítico se refere, no excerto, a uma história que dê conta da expansão do conceito de *arte*, abarcando a *contra-arte* defendida ao longo do texto. Em boa medida, a convocação de Moraes já está contemplada na arte contemporânea; resta pouca dúvida de que projetos, obras inacabadas e ideias possam configurar, por si só, obras de arte. Contudo, sua inscrição na história segue um tanto

instável. A história da arte ainda é, no mais das vezes, a narrativa dos objetos que venceram o tempo – e não daqueles que foram vencidos pelo tempo. As narrativas *guerrilheiras* encontram-se em (permanente) construção.

É a partir desse panorama que eu insisto na validade de contar a história da arte no Brasil por meio de projetos irrealizados, inconclusos, interrompidos. Como seria a história da arte no Brasil não fosse a colonização? Não fosse a escravidão? Não fosse a Semana de Arte Moderna? As escolas de artes reservadas a alguns poucos? Os museus, os salões, os marcos históricos, os patrocínios reservados a esses mesmos poucos? Não fossem, retorno ao meu foco neste trabalho, as violentas rupturas da ditadura militar?

Pensar naquilo que se perdeu, que poderia ser mas não foi em razão do regime militar também é uma maneira de tentar dimensionar os danos causados ao país. Inclusive porque, assim, encarar-se-iam os danos em sua faceta de permanência, de influência duradoura sobre a versão do presente em que hoje estamos. Teles e Safatle sugerem, justamente, que se analise a ditadura dessa maneira: “[...] Pois acreditamos que uma ditadura se mede (por que não?, tenhamos coragem de dizer que medir uma ditadura é uma boa ideia). Ela se mede não por meio da contagem de mortos deixados para trás, mas através das marcas que ela deixa no presente, ou seja, através daquilo que ela deixará para frente” (TELES; SAFATLE, 2010, p. 10).

Pois bem, busquei, neste estudo, explorar tal sentido de *projeção* da ditadura militar no presente através de *Um X e Fronteira vertical (Yaripo)*. Por mais que seja frustrante perceber a aguda atualidade das propostas criadas quase cinquenta anos atrás; também se trata de enxergar o potencial político, social, histórico da arte em levantar resistências ao autoritarismo, à repressão, ao genocídio. Trata-se, nos dois trabalhos estudados, de gestos pequenos, quase utópicos, de caráter altamente poético. Trata-se da capacidade da arte em seguir criando anúncios de incêndio – *vide* o relato de Gross.

Em muitos sentidos, vários deles ainda difíceis de traduzir, parece-me que a história do Brasil atual (2021), dos últimos cinco anos ao menos, também é uma história de projetos que estão se interrompendo. Do que poderia ser não fosse a gestão escandalosa da pandemia de covid-19 com suas centenas de milhares de mortos; não fossem os cortes de investimentos na educação, na cultura, na ciência; não fosse a destruição do meio ambiente – não fossem todas essas destruições.

Espero, enfim, que este trabalho contribua com os estudos sobre arte no Brasil durante os anos 1960/1970, principalmente sobre as trajetórias de Carmela Gross e de Cildo Meireles, dois grandes artistas do país, não por acaso. Também

acredito que ele possa reforçar as reflexões sobre o passado ditatorial do Brasil, diminuindo, mesmo que em alguns poucos centímetros, o gigantesco déficit de memória que existe sobre o período. Inclusive porque não se trata de problema exclusivamente *pretérito*, de um passado encerrado, que não repercute no presente. Pelo contrário, creio que ainda há muito a esclarecer, a contar, a recontar sobre a repressão durante a ditadura brasileira, seja nas artes visuais, seja em geral. E se deve fazê-lo em prol do futuro, do nosso futuro. Em uma das versões possíveis da frase de Millôr Fernandes com a qual abri este trabalho: “O Brasil tem um enorme passado [a ser contado] pela frente”.



PAULO BRUSCKY

1971 ★ 2021

A FAMÍLIA BRUSCKY CONVIDA PARA  
A COMEMORAÇÃO DOS 50 ANOS DA  
EXPOSIÇÃO DE ARTE CEMITERIAL,  
DO SEU QUERIDO FILHO, IRMÃO,  
NETO E AVÔ PAULO BRUSCKY,

REALIZADA NA GALERIA DE ARTE  
DA EMPETUR, NO RECIFE.

A FAMÍLIA ENLUTADA APROVEITA  
A OPORTUNIDADE PARA AVISAR AS  
PESSOAS QUE A REFERIDA EXPOSI-  
ÇÃO FOI CENSURADA E FECHADA  
PELA DITADURA MILITAR BRASILEI-  
RA, NO DIA DA SUA ABERTURA, EM  
08 DE OUTUBRO DE 1971.

## PÓS-ESCRITO: 50 ANOS DA ARTE CEMITERIAL

Eis que, em 06 de outubro de 2021, quando este trabalho já estava (supunha eu) finalizado, Paulo Bruscky divulgou um pseudo-obituário de si mesmo, primeiro no jornal Folha de Pernambuco, depois nas suas redes sociais. Na imagem, lê-se:

PAULO BRUSCKY – 1971 ★ 2021

A família Bruscky convida para a comemoração dos 50 anos da exposição de Arte Cemiterial, de seu querido filho, irmão, neto e avô Paulo Bruscky, realizada na Galeria de Arte da Empetur, no Recife.

A família enlutada aproveita a oportunidade para avisar às pessoas que a referida exposição foi censurada e fechada pela ditadura militar brasileira, no dia da sua abertura, em 08 de outubro de 1971 (PAULO BRUSCKY, 2021).

A legenda esclarecia o seguinte:

Com este anúncio, publicado na Folha de Pernambuco, inauguramos as postagens comemorativas dos 50 anos da Arte Cemiterial — primeira exposição individual de Paulo Bruscky, realizada na Galeria Empetur, Recife/PE, em 1971.

O artista, então com 22 anos, apresentou obras que abarcavam uma ampla gama de suportes e linguagens, como propostas conceituais, poemas/processo, happenings, intervenções urbanas, xerografias, carimbos, anúncios classificados, instalações, objetos e fotolinguagens.

Entre outras ações, Bruscky realizou um cortejo fúnebre pelas ruas do Recife com um caixão vazio, em meio às tensões da ditadura militar brasileira. A mostra foi censurada e encerrada logo após a abertura, em 08 de outubro de 1971, e é considerada uma referência do experimentalismo e da arte conceitual latino-americana no início dos anos 1970.

Parte das obras que constituíram a mostra foi destruída na grande cheia de 1977, no Recife (PAULO BRUSCKY, 2021).

A prisão do artista em função dos Enterros aquáticos (1972), conforme relatei no primeiro capítulo (1.1.5), é posterior ao anunciado fechamento da exposição de Arte Cemiterial em 1971. Tal caso de censura tanto não constava das fontes que consultei, quanto não aparece no rol de incidentes que construí neste trabalho. O bom humor guerrilheiro de Bruscky chegou bem a tempo de servir como último lembrete de que ainda há muito a ser contado sobre a ditadura no Brasil.



# REFERÊNCIAS

9ª BIENAL DE SÃO PAULO. [S.l.], [S.d.]. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/exposicoes/9bienal>. Acesso: 09 out. 2021.

10ª BIENAL DE SÃO PAULO. [S.l.], [S.d.]. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/exposicoes/10bienal>. Acesso: 09 out. 2021.

AGÊNCIA IBGE NOTÍCIAS. *Quatro picos brasileiros têm sua altitude alterada*. [S.l.], 13 set. 2004. Disponível em: <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-sala-de-imprensa/2013-agencia-de-noticias/releases/12824-asi-quatro-picos-brasileiros-tem-sua-altitude-alterada>. Acesso: 09 out. 2021.

AGÊNCIA IBGE NOTÍCIAS. *Geociências: IBGE revê as altitudes de sete pontos culminantes*. Comunicação Social, [S.l.], 29 fev. 2016. Disponível em: <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-sala-de-imprensa/2013-agencia-de-noticias/releases/15275-geociencias-ibge-reve-as-altitudes-de-sete-pontos-culminantes>. Acesso: 09 out. 2021.

AGÊNCIA FORÇA AÉREA. *Militares da FAB iniciam jornada para troca da Bandeira Nacional*. [S.l.], 17 de novembro de 2014. Disponível em: <https://www.fab.gov.br/noticias/mostra/20757/>. Acesso: 09 out. 2021.

AMARAL, Aracy Abreu. *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer* : artigos e ensaios (1961-1981). 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2013.

ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

BARRETO, Karoline Marianne. As edições do Panorama da Arte Brasileira como operações curatoriais produtoras de sua história através de rastros. In: *Anais do XV Encontro Regional de História*. Curitiba: UFPR, 2016. Disponível em: [http://www.encontro2016.pr.anpuh.org/resources/anais/45/1467054047\\_ARQUIVO\\_artigoKaroline.pdf](http://www.encontro2016.pr.anpuh.org/resources/anais/45/1467054047_ARQUIVO_artigoKaroline.pdf). Acesso: 09 out. 2021.

BARRIENDOS, Joaquín. *Juan Acha. Despertar Revolucionario*. México: RM-UNAM, 2017.

BBC NEWS BRASIL. *Após referência a Goebbels, secretário de Cultura Roberto Alvim diz que semelhança com discurso nazista foi 'coincidência retórica'*. [S.l.], 17 jan. 2020. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-51149261>. Acesso: 09 out. 2021.

BIENNALE DE PARIS. *Histoire*, [S.l.], [S.d.]. Disponível em: <https://biennaledeparis.org/Histoire>. Acesso: 09 out. 2021.

BENJAMIN, Walter. *O contador de histórias e outros textos*. São Paulo: Hedra, 2020.

BRASIL. *Decreto nº 20.493, de 24 de Janeiro de 1946*. Brasília: Poder Executivo, 1946. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1940-1949/decreto-20493-24-janeiro-1946-329043-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso: 02 out. 2021.

BRASIL. *Código Penal*. Brasília: Poder Executivo, 1948. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto-lei/del2848compilado.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del2848compilado.htm). Acesso: 02 out. 2021.

BRASIL. *Constituição da República Federativa do Brasil de 1967*. Brasília: Poder Legislativo, 1967. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/constituicao/constituicao67.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao67.htm). Acesso: 02 out. 2021.

BRASIL. *Decreto-Lei nº 314, de 13 de Março de 1967*. Brasília: Poder Executivo, 1967. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1960-1969/decreto-lei-314-13-marco-1967-366980-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso: 02 out. 2021.

BRASIL. *Lei nº 5.536, de 21 de novembro de 1968*. Brasília: Poder Legislativo, 1968. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/1950-1969/l5536.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/1950-1969/l5536.htm). Acesso: 02 out. 2021.

BRASIL. *Decreto-Lei nº 898, de 29 de Setembro de 1969*. Brasília: Poder Executivo, 1969. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1960-1969/decreto-lei-898-29-setembro-1969-377568-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso: 02 out. 2021.

BRASIL. *Decreto-Lei nº 1.077, de 26 de janeiro de 1970*. Brasília: Poder Executivo, 1970. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto-lei/1965-1988/Del1077.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/1965-1988/Del1077.htm). Acesso: 02 out. 2021.

BRASIL. *Constituição da República Federativa do Brasil de 1988*. Brasília: Poder Legislativo, 1988. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/constituicao/constituicao-compilado.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao-compilado.htm). Acesso: 02 out. 2021.

BRASIL. *Estatuto da Criança e do Adolescente*. Brasília: Poder Legislativo, 1990. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/l8069compilado.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l8069compilado.htm). Acesso: 02 out. 2021.

BRASIL. *Decreto nº 11, de 18 de janeiro de 1991*. Brasília: Poder Executivo, 1991. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1991/decreto-11-18-janeiro-1991-342571-norma-pe.html>. Acesso: 02 out. 2021.

BRUM, Eliane. "Fui morto na internet como se fosse um zumbi da série *The Walking Dead*" – entrevista com Wagner Schwartz. *El País*, [S.l.] 12 fev. 2018. Disponível em: [https://brasil.elpais.com/brasil/2018/02/12/opinion/1518444964\\_080093.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2018/02/12/opinion/1518444964_080093.html). Acesso: 09 out. 2021.

CAMNITZER, Luis. *Conceptualism in Latin American Art: didactics of liberation*. University of Texas Press, 2007.

CALIRMAN, Claudia. *Arte brasileira na ditadura militar: Antonio Manuel, Artur Barrio, Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Réptil, 2013.

CARMELA GROSS. Site oficial da artista – CV, [S.l.], [S.d.]. Disponível em: <https://carmelagross.com/cv/>. Acesso: 09 out. 2021.

CERTEAU, Michel de. *História e psicanálise: entre ciência e ficção*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2020.

COSTA, Maria Cristina Castilho; SOUSA JR., Walter de. Censura e pós-censura: uma síntese sobre as formas clássicas e atuais de controle da produção artística nacional. *Políticas culturais em revista*. Salvador, v. 11, n. 1, pp. 19–36, jan./jun. 2018. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/pculturais/issue/view/1586>. Acesso: 14 jun. 2020.

CILDO MEIRELES. (Temporada 1, ep. 8). *Inhotim* [seriado]. Direção: Pedro Urano. Produção: Júlia Nogueira e Mário Felipe. Produtora Camisa Listrada, 2019. Disponível em: <https://www.netflix.com/browse?jbv=81311699>. Acesso: 02 out. 2021.

CNN BRASIL. *Exclusivo: Regina Duarte minimiza ditadura e interrompe entrevista à CNN*. Youtube: CNN Brasil, 07 maio 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=v9gLHrP7RNw>. Acesso: 16 set. 2021.

DALCOL, Francisco. Texto curatorial da mostra *Também e ainda pintura* (MARGS, 2019). Disponível em: <http://www.margs.rs.gov.br/midia/margs-apresenta-exposicao-individual-frantz-tambem-e-ainda-pintura/>. Acesso em: 09 out. 2021.

DELLA BARBA, Mariana; WENTZEL, Marina. Discurso de Bolsonaro deixa ativistas ‘estarecidos’ e leva OAB a pedir sua cassação. *BBC News Brasil*, São Paulo, 19 abril 2016. Disponível em: [https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2016/04/160415\\_bolsonaro\\_ongs\\_oab\\_mdb](https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2016/04/160415_bolsonaro_ongs_oab_mdb). Acesso: 17 jun. 2021.

DIDI-HUBERMAN, Georges. O anacronismo fabrica a história: sobre a inatualidade de Carl Eistein. In: ZIELINSKY, Mônica (org.). *Fronteiras: arte, críticas e outros ensaios*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

FARIAS, Agnaldo. Cildo Meireles: o lugar do artista, da obra, do público. In: JAREMTCCHUK, Daria; RUFIONI, Priscila (org.). *Arte e política: situações*. São Paulo: Alameda, 2010, pp. 37-46.

FAROL SANTANDER. *Roda gigante*. Catálogo da exposição. Porto Alegre: Farol Santander, 2019.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

FICO, Carlos. Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar. *Revista Brasileira de História*. v. 24, n. 47, 2004. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbh/a/NCQ3t3hR-jQdmgtJvSjLYMLN/?lang=pt>. Acesso: 07 out. 2021.

FICO, Carlos. Ditadura militar brasileira: aproximações teóricas e historiográficas. *Revista Tempo e Argumento*, Florianópolis, v. 9, n. 20, p. 05 - 74, 2017. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/tempo/article/view/2175180309202017005>. Acesso: 07 out. 2021.

FIDELIS, Gaudêncio (org.). *Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira*. São Paulo: Santander Cultural, 2017.

FIGUEIREDO, Talita. Banco proíbe “terço erótico” em exposição. *Folha de São Paulo*: Rio de Janeiro, 20 abril 2006. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff2004200601.htm>. Acesso: 09 out. 2021.

FOLHA DE SÃO PAULO. ‘Não sei nem o que é AI-5’, diz general Pazuello, ministro interino da Saúde. São Paulo, 17 jul. 2020. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2020/07/nao-sei-nem-o-que-e-ai-5-diz-general-pazuello-ministro-interino-da-sau-de.shtml>. Acesso: 20 ago. 2020.

FORÇA AÉREA BRASILEIRA. *FAB em Ação - Militares conquistam pico mais alto do país*. Youtube: Força Aérea Brasileira, 19 mar. 2015. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=pOF8k8mLYaE&ab\\_channel=For%C3%A7aA%C3%A9reaBrasileira](https://www.youtube.com/watch?v=pOF8k8mLYaE&ab_channel=For%C3%A7aA%C3%A9reaBrasileira). Acesso: 09 out. 2021.

FRAGA, Marina; URANO, Pedro. Carbono entrevista Cildo Meireles. *Revista Carbono*. Rio de Janeiro: n. 4, agosto de 2013. Disponível em: <http://revistacarbono.com/artigos/04carbono-entrevista-cildo-meireles/>. Acesso: 02 out. 2021.

FREDERICO MORAIS. Verbete da Enciclopédia. In: *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa400/frederico-morais>. Acesso: 09 out. 2021.

FREIRE, Cristina. *Arte conceitual*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

FREITAS, Artur. *Arte de guerrilha: vanguarda e conceitualismo no Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

FREITAS, Douglas de (org.). *Carmela Gross*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. Catálogo da IX Bienal de São Paulo, 1967. Disponível em: <https://issuu.com/bienal/docs/namee68384>. Acesso: 09 out. 2021.

G1. *Masp recua e passa a permitir menores de 18 anos em exposição sobre sexualidade*. São Paulo: 07 nov. 2017. Disponível em: <https://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/masp-recua-e-passa-a-permitir-menores-de-18-anos-em-exposicao-sobre-sexualidade.ghtml>. Acesso: 09 out. 2021.

GALERIA JAQUELINE MARTINS. *3nos3*. [S.l.], [S.d.]. Disponível em: <https://galeriajaquelinemartins.com.br/artista/3nos3>. Acesso: 07 jun. 2021.

GOBBI, Nelson. Mario Frias ataca uso de Lei Aldir Blanc em projeto de temática LGBTQI+. *O Globo*, [S.l.], 14 maio 2021. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/mario-frias-ataca-uso-de-lei-aldir-blanc-em-projeto-de-tematica-lgbtqi-1-25018986>. Acesso: 09 out. 2021.

GOGAN, Jessica. Frederico Moraes, os Domingos da Criação e o museu-liberdade. *MAM-Rio*: Rio de Janeiro, 2021. Disponível em: [https://www.mam.rio/wp-content/uploads/2021/01/Moraes\\_Domingos\\_Museu-Liberdade\\_Jessica-Gogan\\_final\\_2021.pdf](https://www.mam.rio/wp-content/uploads/2021/01/Moraes_Domingos_Museu-Liberdade_Jessica-Gogan_final_2021.pdf). Acesso: 09 out. 2021.

GORTÁZAR, Naiara Galarraga. Nem um centímetro a mais para os indígenas e para a biodiversidade no Brasil de Bolsonaro. *El País*: São Paulo, 20 ago. 2021. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2021-08-20/nem-um-centimetro-a-mais-para-os-indigenas-e-para-a-biodiversidade-no-brasil-de-bolsonaro.html>. Acesso: 09 out. 2021.

GREENBERGER, Alex. 7 Key MoMA Shows from the 1970s—and What ARTnews Said at the Time. *ARTnews*: [S.l.], 09 out. 2019. Disponível em: <https://www.artnews.com/artnews/retrospective/moma-1970s-frank-stella-robert-rauschenberg-13325/>. Acesso: 09 out. 2021.

GROSS, Carmela. *LUZ DEL FUEGO II*. Youtube: Carmela Gross, 25 jul. 2019. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=96tdV3dV1qE&ab\\_channel=CarmelaGross](https://www.youtube.com/watch?v=96tdV3dV1qE&ab_channel=CarmelaGross). Acesso: 09 out. 2021.

GROSS, Carmela. [Entrevista concedida a] Juliana Proença de Oliveira. Entrevista em vídeo realizada para este trabalho, com transcrição nos apêndices. Porto Alegre, 2021.

GZHARTES. *Santander Cultural é obrigado a realizar duas exposições sobre diversidade após fechamento da “Queermuseu”*. Porto Alegre: 11 jan. 2018. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/artes/noticia/2018/01/santander-cultural-e-obrigado-a-realizar-duas-exposicoes-sobre-diversidade-apos-fechamento-da-queermuseu-cjcaibr2600mc01ph9fv0ra18.html>. Acesso: 09 out. 2021.

HERKENHOFF, Paulo (et alli). *Cildo Meireles*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

INSTITUTO TOMIE OHTAKE. *Visita guiada com o curador Paulo Miyada à exposição “AI-5 50 ANOS - Ainda não terminou de acabar”*. Youtube: Instituto Tomie Ohtake, 21 jan. 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YY1nkn8gUv8>. Acesso: 16 set. 2021.

ITAÚ CULTURAL. *Ocupação Cildo Meireles*. São Paulo: Itaú Cultural, 2011.

JACARANDÁ MAGAZINE. *Special edition – brazilian art under attack!*. Rio de Janeiro: Jacaranda Foundation Inc., n. 6, 2018. Disponível em: <http://www.jacarandamagazine.com>. Acesso: 12 dez. 2019.

JAREMTCHUK, Dária. *Anna Bella Geiger: passagens conceituais*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Belo Horizonte: C/Arte, 2007.

JORNALISTAS LIVRES. *Manifestantes de direita intimidam e xingam jornalista em frente ao MAM*. Youtube: Jornalistas Livres, 30 set. 2017. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=Ty2dGJs4j6c&ab\\_channel=JornalistasLivres](https://www.youtube.com/watch?v=Ty2dGJs4j6c&ab_channel=JornalistasLivres). Acesso: 09 out. 2021.

JUNG, Elaine. A vida no ponto mais alto do Brasil. *BBC Brasil*, [S.l.], 06 abril 2018. Disponível em: [https://www.bbc.com/portuguese/resources/idt-sh/amazon\\_discoveries\\_brasil](https://www.bbc.com/portuguese/resources/idt-sh/amazon_discoveries_brasil). Acesso: 09 out. 2021.

KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

KRENAK, Ailton. *A vida não é útil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

LIPPARD, Lucy R. *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972...*. Berkeley: University of California, 2001.

LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.

LONGONI, Ana; BRUZZONE, Gustavo A. (org.). *El Siluetazo*. 1ª ed. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008.



OXFORD LANGUAGES. Definição de “projeto”. [S.l.], [S.d.]. Disponível em: <https://languages.oup.com/google-dictionary-pt/>. Acesso: 09 out. 2021.

PAULO BRUSCKY. *Com este anúncio, publicado na Folha de Pernambuco [...]*. Recife: 06 out. 2021. Facebook: Paulo Bruscky, @PauloBruscky. Disponível em: <https://www.facebook.com/paulobruscky>. Acesso: 09 out. 2021.

PEDROSA, Mario. Política das artes. In: *Textos escolhidos I*. São Paulo: Edusp, 1995.

PROENÇO DE OLIVEIRA, Juliana. Contextos de censura às artes visuais no Brasil: duas aproximações. *arte e ensaios*, v. 26, n. 40, 2020, pp. 201–215. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/1131-4529>. Acesso: 02 out. 2021.

RAMÍREZ, Mari Carmen. Táticas para viver da adversidade. O conceitualismo na América Latina. *Arte & Ensaios* – Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA-UFRJ, ano XIV, número 15, 2007, p. 184-195.

RIDENTI, Marcelo. Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960. *Tempo Social*, revista de sociologia da USP, v. 17, n. 1, 2005, pp. 81-110. Disponível em: <https://www.scielo.br/jts/a/f4Ztm8ZzQsWhgywLyjWNWJq/?lang=pt&format=pdf>. Acesso: 07 out. 2021.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. 2ª ed., rev. e ampl. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

RIDENTI, Marcelo. Censura e ditadura no Brasil, do golpe à transição democrática, 1964-1988. *Concinnitas*, v. 2, n. 33, 2018, pp. 86-100. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/39848/27922>. Acesso: 07 out. 2021.

ROLNIK, Sueli. Desentranhando futuros. In: FREIRE, Cristina; LONGONI, Ana (org.). *Conceitualismos do Sul / Sur*. São Paulo: Annablume; USP-MAC; AECID, 2009, pp. 155-164.

RUBIM, Antonio Albino Canelas; BARBALHO, Alexandre (orgs.). *Políticas culturais no Brasil*. EDUFBA: Salvador, 2007.

SCHROEDER, Caroline Saut. *X Bienal de São Paulo: sob os efeitos da contestação*. 2011. Dissertação (Mestrado em Teoria, Ensino e Aprendizagem) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27160/tde-26112011-133939/pt-br.php>. Acesso: 07 out. 2021.

SCHROEDER, Caroline Saut. As artes visuais sob vigilância: Censura e repressão nos anos de ditadura. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 3, n. 3, p. 45–59, 2019. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8663187>. Acesso em: 7 out. 2021.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa Murgel. *Brasil: uma biografia*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

SCOVINO, Felipe (org.). *Cildo Meireles*. São Paulo: Beco do Azougue, 2009.

SEABRA, Catia; GARCIA, Diego. Bolsonaro multiplica por 10 número de militares no comando de estatais. *Folha de São Paulo*: Rio de Janeiro, 06 mar. 2021. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/mercado/2021/03/bolsonaro-multiplica-por-10-numero-de-militares-no-comando-de-estatais.shtml>. Acesso: 09 out. 2021.

SESC POMPEIA. *Cildo Meireles: entrevendo*. São Paulo: SESC Pompeia, 2019

SILVA, Pedro Arcanjo da. *Bienal do recôncavo: aspectos de uma intervenção contemporânea*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Bahia. Escola de Belas Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Salvador, 2010. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/9841>. Acesso: 07 out. 2021.

THE MET. *Unfinished: thoughts left visible*. Catálogo da exposição. Nova Iorque: Yale University Press, 2016.

THE MET. *Unfinished: Thoughts Left Visible* | Met Exhibitions. Youtube: The Met, 07 mar. 2016a. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=o5RsS\\_WaVog](https://www.youtube.com/watch?v=o5RsS_WaVog). Acesso: 16 jun. 2021.

THE MET. *Alice Neel: People Come First Virtual Opening* | Met Exhibitions. Youtube: The Met, 25 mar. 2021. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=ejGERwLV2Kg&ab\\_channel=TheMet](https://www.youtube.com/watch?v=ejGERwLV2Kg&ab_channel=TheMet). Acesso: 16 jun. 2021.

TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (org.). *O que resta da ditadura: exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010.

VALOR ONLINE. Envoltura em polêmica, exposição de Nan Goldin abre amanhã no MAM-Rio. *G1*: São Paulo, 08 fev. 2021. Disponível em: <http://g1.globo.com/economia/noticia/2012/02/envolta-em-polemica-exposicao-de-nan-goldin-abre-amanha-no-mam-rio.html>. Acesso: 09 out. 2021.

VERAS, Eduardo Ferreira. *Seja faça experimente: enunciados imperativos na arte contemporânea (anos 2000)*. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, 2012. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/72684>. Acesso: 26 ago. 2020.

WOOD, Paul. *Arte conceitual*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.



# APÊNDICE

ENTREVISTAS



Entrevista  
com

# CILDO MEIRELES

por  
Juliana Proença

Entrevistei Cildo Meireles em 05 de fevereiro de 2021 por telefone – as restrições da pandemia de covid-19 determinaram a conversa à distância: eu, em minha casa, em Porto Alegre, e ele, no próprio ateliê, no Rio de Janeiro. Na transcrição, conjugações e expressões foram corrigidas e alguns trechos, suprimidos ou complementados, a fim de favorecer a leitura e a compreensão. Intervenções minhas ao longo do conteúdo estão indicadas por colchetes.

**Juliana – Eu gostaria de começar perguntando quais são, para você, as principais mudanças ou diferenças, em *Fronteira vertical*, da obra enquanto desenho ou projeto para ela depois de executada, levando em conta tanto a expedição e os esforços necessários para executá-la, quanto a maneira como ela é mostrada depois da realização, ou seja, com fotografias, vídeos... Enfim, registros da intervenção no Pico da Neblina.**

**Cildo** – Antes de mais nada, esse projeto que eu chamei de *Arte física*... Alguns amigos não gostaram do nome, mas ele se devia, sobretudo, ao fato de que eram peças, eram atividades que dependiam exatamente de uma performance física. Então, na época, eu poderia considerar que executaria cada uma delas; claro que, com o passar do tempo, isso foi ficando inviável. Logo que eu fiz esse projeto, eu fiz me baseando no que eu havia aprendido na escola. Eu tinha feito algumas coisas sobre fronteiras, dentro dessa série de *Arte física*, modificações, por exemplo, no Bico do Papagaio<sup>1</sup>... Sempre uma coisa ligada ao que eu poderia, genericamente, chamar de um “miliminimalismo”; ou seja, que eram coisas ínfimas realizadas, mas sempre lidando com uma escala muito grande. E a origem era sempre um ato físico, assim, pequeno, limitado e discreto.

Quando eu comecei a fazer esse trabalho, os livros, na época, diziam que o ponto mais alto do Brasil era o Pico da Bandeira, na serra do Caparaó, em Minas [Gerais]. Naquele momento [no final dos anos 1960, quando da criação da série], eu só realizei três dessas anotações para *Arte física*, que foram: *Caixa de Brasília, 30 km de fio* e *Mutações geográficas: fronteira Rio - São Paulo*. O *Mutações geográficas [Rio - São Paulo]*, que era já uma reverberação do trabalho em si, consistia em mudar terras de posição na fronteira do estado do Rio e do estado de São Paulo. Depois eu guardei amostras dessa terra em uma espécie de “gráfico”: eu fiz uma caixa de couro, onde mais ou menos eu reproduzia a situação que foi executada lá. Esse trabalho hoje em dia está em Portugal, no Museu de Serralves.

Mas eu acabei não fazendo todos os outros, porque passei para uma outra coisa. Foram se sucedendo trabalhos diferentes, até que em 1997/1998, eu tive um convite para finalmente realizar esse projeto [*Fronteira vertical*]. Por acaso, também nessa época, estava passando pelo ateliê aqui em Botafogo, o meu primo, Apoena Meireles, que era sertanista e era piloto. Ele passou pelo ateliê e, quando soube o que eu estava fazendo, deu um telefonema [e disse]: “você vai precisar de duas coisas, uma carta do Ministério do Exército, permitindo a entrada, e a segunda carta, uma autorização da Funai [Fundação Nacional do Índio]”. E

ele sugeriu que eu fosse de helicóptero. Como ele era piloto e sempre trabalhou nessa área, tinha colegas lá. Ligou para Manaus para ver se tinha piloto...

**Cildo, uma coisa, em 1998, ele [*Fronteira vertical*] seria executado no próprio Pico da Neblina?**

Ah é, nesse meio tempo, passou [do Pico] da Bandeira, o ponto mais alto, para [o Pico da] Neblina. Pois bem, mas daí por discordância do rumo que as coisas tomaram em relação a essa produção que se ofereceu [em 1998], ele ficou guardado. Nesse meio tempo, houve uma controvérsia, cheguei a ler no jornal, que talvez tivesse voltado para a serra do Caparaó o ponto mais alto. E finalmente se estabeleceu – acho que já por procedimentos científicos mais apurados, *laser gap*, fotografia, enfim... – a altura exata, e voltou para [o Pico da] Neblina mesmo. Isso até mais ou menos, 2015... Um pouco antes disso, a Aracy Amaral, que é minha grande amiga; ela e o Frederico Moraes foram os dois primeiros críticos que foram ao ateliê que eu dividia na época com o [Raimundo] Colares para conhecer o nosso trabalho, ela me acompanha desde 1967/1968.

Então a Aracy ia fazer o [34°] Panorama [da Arte Brasileira, no Museu de Arte Moderna de São Paulo – MAM/SP] e me convidou para realizar esse projeto, foi aí que a gente se organizou para executar. Eu, evidentemente, não tinha mais condição física de fazer e convidei

uma pessoa que tinha se tornado amigo, que eu conheci quando a gente fez as gravações do *rio oir*<sup>2</sup>, um disco que fiz. Era o Edouard Fraipont, e ele viu um assistente, Miguel, foram eles que executaram a viagem e a subida até o Pico [da Neblina]. E a ideia do trabalho era muito simples: era retirar, do ponto mais alto do Brasil, um centímetro, reduzir em um centímetro, e colocar no lugar uma peça de dois centímetros de alguma coisa vinda do fundo do território brasileiro. A gente acabou se decidindo por kimberlito, que é o veículo que transporta o diamante do magma até próximo à superfície. Mas isso exigiu um trabalho grande de pré-produção, contato com os ianomâmis, permissão...

A maneira que eu achei melhor de mostrar, a possível também, naquele contexto [a mostra do 34° Panorama da Arte Brasileira no MAM/SP], foi aquela lá... A gente fez a vitrine com a maquete do Yaripo, que é a montanha, o Pico da Neblina, e uma sequência de fotos, o Edouard [Fraipont] é fotógrafo; tem um vídeo também feito por ele,

1 Região de divisa entre os estados de Tocantins, Maranhão e Pará, onde ocorre a confluência do Rio Araguaia com o Rio Tocantins.

2 “Trabalho sonoro feito em disco de vinil de 12 polegadas. Um lado contém uma montagem de sons de água e o outro, de sons de risada. O título é um palíndromo que alude foneticamente às ideias de curso fluvial, de risada e de audição (oir significa ‘ouvir’ em castelhano). Os sons foram gravados em pontos estratégicos das três principais bacias hidrográficas do Brasil: São Francisco, Paraná e Amazonas. Desse modo, incluem áudios das Cataratas do Iguaçu, da pororoca do Amazonas e de nascentes de rios na Estação Ecológica de Águas Emendadas, no Distrito Federal” (MATOS; WISNIK, 2017, p. 62).

basicamente é isto. Mas você tinha perguntado outra coisa... Tentei fazer um histórico e resumir.

### **Claro, muito obrigada. A pergunta em si era quais eram as principais mudanças...**

Sim, entre aquela época... Bom, a principal mudança foi essa do lugar onde eu deveria fazer o trabalho. Se eu tivesse feito [no Caparaó], teria que refazer em outro lugar. De uma certa maneira, foi involuntária a alteração em relação ao projeto original. Claro, eu queria fazer todos os projetos, quando você é [jovem]... Na época que eu fiz, eu tinha 21 anos, então você está "com gás" para fazer tudo na mesma semana. Mas foi legal ter esperado para fazer, porque ele ficou mais preciso, na verdade.

### **Sim, geograficamente... Está bem, vamos para a segunda pergunta: uma interpretação possível do gesto de colocar um pedaço de rocha no alto do Pico da Neblina, de modo a aumentá-lo em cerca de um centímetro, é que se estaria, assim, aumentando o Brasil, o país como um todo, já que o Pico da Neblina representa...**

É, faria parte do volume, na composição do volume final do Brasil. Eu me lembro de uma piada dos anos

1960... Estava o Costa e Silva<sup>3</sup> voando, e teve um momento em que ele perguntou para o ajudante de ordem: "vem cá, estamos a dez mil metros de altura, isso aqui ainda é Brasil?". E o ajudante falou: "claro, isso aqui é Brasil, céu brasileiro". Ele se virou e falou: "poxa, eu sabia que o Brasil era muito grande, mas não sabia que era tão alto" [risos]. Talvez tenha nascido até daí essa coisa da *Frenteira vertical*...

### **Na verdade, a minha pergunta é justamente nesse sentido... Dessa vontade, dessa quase obsessão de fazer crescer o Brasil, que em vários sentidos é mais econômica do que geográfica. Então, uma interpretação possível do trabalho é essa... Eu gostaria de te convidar a comentar um pouco mais, se quiser, essa possibilidade...**

Vários trabalhos, esse inclusive, lidam mais com a questão de escala mesmo, do que com alguma outra coisa. Eu não vejo a questão econômica diretamente relacionada, para mim tinha mais a ver com uma espécie de poesia, de poética mesmo...

### **Sim, do espaço, do volume...**

É, uma coisa ligada a espaço, escala. Mas, de repente, tem que começar a pensar nessa direção, de repente tem

---

<sup>3</sup> Artur da Costa e Silva (1899–1969), segundo militar a assumir o governo durante o período ditatorial, entre abril de 1964 e junho de 1966.

a ver com essa questão da economia... Em princípio, tentou se debruçar sobre essa coisa muito pequena e muito grande, esse ínfimo e esse imenso. Em alguns trabalhos isso está mais claro: *Cruzeiro do Sul*<sup>4</sup>, por exemplo, lida com isso de uma maneira mais direta, mais específica. Para mim, fundamentalmente, é um trabalho que lida com esses opostos. E tem a ver também com algo que está na origem das *Inserções em circuitos ideológicos*, que é a coisa da voz do indivíduo atuando em uma macro-estrutura. Então, sempre tem essa dualidade.

### **De escala...**

Ligada à escala, ligada ao liliputismo, por exemplo, em psicologia, que é uma experiência que a maioria das crianças e dos adolescentes tem nesse período: de você se imaginar muito grande, com um relógio ínfimo no seu pulso, e, simultaneamente, você vive a experiência de ter um relógio muito grande e você ser muito pequeno, ou você e o relógio serem muito pequenos, você e o relógio serem muito grandes... Mas tudo de uma maneira simultânea. Eu acho que tem a ver com a questão do

---

<sup>4</sup> "Cubo de madeira [minúsculo] que contém duas seções adjacentes: uma macia em pinho e outra dura em carvalho, sagradas na cosmogonia indígena tupi pela possibilidade de produzirem fogo quando friccionadas. Instalado, deve ocupar uma área livre de no mínimo 200 m<sup>2</sup>" (MATOS; WISNIK, 2017, p. 48).

descompasso do crescimento nessa fase, de órgãos internos. A fisiologia tenta se re-arrumar dentro do corpo, mas o fato é que muita, muita, muita gente, muitos adolescentes percebem, vivem esse pequeno transe. Acredito que a psicologia classifica isso como liliputismo.

Por exemplo, *Eureka / Blindhotland*<sup>5</sup> é muito fundado nisso. Inclusive, tem as *Inserções* [em jornais], exatamente, o catatônico lá no canto e uma das bolas, das esferas do trabalho: ela grande, ele pequeno, os dois pequenos... A ideia era publicar isso em oito jornais

---

<sup>5</sup> "Projeto e trabalho que se desdobram em três elementos principais: 1. *Inserções*; 2. *Eureka / Blindhotland* e 3. *Expeso*. A parte central é o segundo elemento, montado para imersão e manipulação do público.

1. *Inserções* em diferentes jornais e em diferentes espaços desses jornais de 8 figuras compositivas formadas por variações de escala entre uma esfera e um retângulo opacos. A ação foi parcialmente realizada.

2. *Eureka / Blindhotland* é uma instalação dividida em duas partes principais: *Eureka* consiste em duas peças de madeira idênticas, de 30 x 10 x 10 cm cada uma, e uma cruz formada pelo encontro de duas peças aparentemente iguais às outras. Essas duas partes são postas em uma balança elevada que denota pesos iguais. *Blindhotland* corresponde a uma área ampla circunscrita por uma rede de pesca ocre, presa em uma estrutura metálica pendurada no teto. Nesse espaço estão presentes 201 bolas de borracha, idênticas em tamanho, cor e forma, mas com pesos que variam entre 550 e 1500 gramas.

3. *Expeso* tem som reproduzido por 4 alto-falantes presentes na instalação. Trata-se da gravação e edição de 8 situações espaciais diferentes, em que 100 pesos/bolas, idênticos ou distintos, são soltos em queda livre, variando-se distância, posição e peso" (MATOS; WISNIK, 2017, p. 64).

diários diferentes e sem legendas que, na época, o Rio [de Janeiro] tinha; mas uma das imagens em cada um dos jornais, de maneira que, para ter a visão total da série, você teria que ler os oito jornais... Coisa que ninguém faria. É aquela coisa meio fragmentada mesmo, mas que era, estruturalmente, parte da essência do trabalho.

*Eureka / Blindhotland*, eu o executei em 1975, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ), mas eu comecei a fazer em 1970. *Eureka*, que é a parte principal, a cruz e as duas barras, é de 1970, e o princípio do trabalho também passa por ali, a questão de densidade mesmo, essa relação entre massa e volume das coisas. Ele tinha quatro partes: *Eureka*, que são as duas barras e a cruz formada por duas barras análogas; *Blindhotland*, que eram as 201 esferas de pesos diferentes e mesma forma e cor; *Inserções*, que era essa série de oito inserções em jornais com imagens do catatônico e da esfera; e o *Expeso*, que era a banda sonora da peça, diferentes esferas caindo de diferentes alturas, a diferentes distâncias do microfone, esferas de diferentes pesos. Era uma série de combinações com esses três vetores: distância do microfone, altura da queda e peso da bola.

Mas essa parte das *Inserções* é muito em cima desse fenômeno do liliputismo. E, seguindo a mesma lógica, você pode chegar a outros trabalhos, esse do Yaripo [*Frenteira vertical*] é um.

De maneira geral, *Arte física* tem muito a ver com isso. Você sai caminhando e estendendo um fio de Santa Catarina até o Amapá, que era *Tordesilhas*<sup>6</sup>, e assim por diante... Uma boa parte desses projetos de *Arte física* tinha a ver com esse embate entre o indivíduo e uma escala muito grande, um elemento muito grande...

**Sim, essas abstrações. Outro pergunta: o Edouard Fraipont, que liderou a expedição até o Pico da Neblina...**

Ele conduziu a execução do trabalho.

**Isso, falando sobre a obra, em um documentário, ele falou que houve um esforço, uma espécie de “gambiarra” para fixar o fragmento de kimberlito no Pico da Neblina, com cera de abelha, calor... Existe uma vontade de permanência da intervenção e, se sim, por quê?**

O que exatamente é permanente? Eu sempre acho que a permanência que eu procuro, não só nesse trabalho,

---

<sup>6</sup> Em um dos projetos/desenhos da série *Arte física*, chamado *Tordesilhas*, Cildo Meireles propôs realizar, a pé, o percurso da linha imaginária do Tratado de Tordesilhas no Brasil. Em 1494, as terras descobertas por Espanha e Portugal foram divididas por meio do meridiano convencionalizado, que atravessa o Brasil de sul a norte. A ação, assim, consistiria em cruzar o país, estendendo uma linha ao longo do percurso, e retornar pelo mesmo caminho, recolhendo possíveis rastros de fio ainda recuperáveis.

mas em geral, é uma permanência na memória, porque acho que se existe alguma chance da coisa permanecer, ser permanente para a espécie humana, teria a ver com a própria memória da espécie humana. Quer dizer, acaba. Eu acho que coisas físicas, evidentemente, tem até uma probabilidade muito maior de acabar, mas isso não me incomoda tanto, porque eu acho que o trabalho repousa na ação também. Não é só na relíquia, no *souvenir*, ou seja, no que restou, na materialidade da coisa. Isso aí tem mais a ver com o mercado de arte, não tem a ver com a arte. A arte, eu acho que é essa coisa inefável, que fica meio no ar, e passa a habitar a memória, a curiosidade e o interesse das pessoas.

**Você poderia contar um pouco mais sobre o diálogo com os ianomâmis durante a execução de *Frenteira vertical*?**

Eu estive com um representante deles antes da viagem [até o Pico da Neblina]. Ele veio conhecer o museu [MAM/SP], para depois dar a opinião dele para o conselho dos ianomâmis. Eu não me lembro do nome do rapaz que veio, mas seguramente o Edouard [Fraipont] vai se lembrar, e depois lá ele participou de reuniões... Gravou alguma coisa... Então esse é o material que eu soube.

Eu venho de uma família ligada ao indigenismo brasileiro. Meu pai começou a trabalhar desde a criação do Serviço de Proteção aos Índios (SPI)<sup>7</sup>, com a equipe original do Marechal Rondon. O irmão dele, tio Francisco, se tornou talvez o principal sertanista do Brasil, Chico Meireles, que é o pai do Apoena. O Apoena nasceu em uma aldeia de xavantes, em Pimentel Barbosa, Mato Grosso. De maneira que esse assunto fazia parte do que eu ouvia quando criança, quando adolescente. O pai era um estudioso, mas o tio Chico, não: era um homem de campo, era um sertanista. Ele passou 44 anos a pé ou de canoa, no Pará, no Amazonas, boa parte dos indígenas dessa área foram contatados por ele. Ele tinha uma visão mais, digamos, socialista dessa questão do parque nacional. Essa encruzilhada se estabelece em uma expedição chamada Roncador-Xingu, que era muito grande, e ela tinha liderança dos irmãos Villas-Bôas, que naquele momento eram três – Leonardo, Orlando e Cláudio –, e o Chico Meireles, meu tio. Chegou um ponto em que os Villas-Bôas e parte da expedição seguiram em direção ao Xingu, e o meu tio foi para o Rio das Mortes, no Mato Grosso (na época era só um estado), ele acabou entrando em contato com os xavantes, e os Villas-Bôas criaram o Parque Nacional [do Xingu].

---

<sup>7</sup> Atual Fundação Nacional do Índio (Funai). O SPI foi criado em 1910 e passou a se chamar Funai em 1967.

Eu cresci ouvindo que o parque nacional era muito bom para antropólogos, etnólogos pesquisarem, mas para a própria comunidade indígena não era o ideal. Se você fosse solidário à causa deles, o ideal era procurar chegar antes e, de alguma maneira, prepará-los para o choque que iria vir, do sistema capitalista sobre a sobrevivência deles. Ambos, Villas-Bôas e Meireles concordavam que a questão fundamental, como ainda hoje é, era a questão da terra deles: uma questão territorial. Eles concordavam nisso, mas os Villas-Bôas apostaram na coisa do parque nacional, e o meu tio, meu pai achavam que, se você fosse solidário, você [deveria] chegar antes e preparar para esse embate. No sistema capitalista, existia uma maneira de garantir a posse territorial de alguma coisa, que era estabelecer uma atividade econômica. A questão era definir um tipo de economia que não fosse agressivo, que fosse adaptável à cultura de cada grupo de índios.

Apoena, meu primo, que nasceu numa aldeia xavante e tem esse nome por causa de um cacique, foi uma época presidente da Funai, depois foi superintendente, se aposentou muito cedo, já não estava mais ligado formalmente... Mas ele ficava realmente aborrecido quando ele ouvia uma conversa, uma discussão, um debate sobre “o índio brasileiro”. Não há “o índio brasileiro”, existem os índios brasileiros, e cada um com suas especificidades, sua cultura. Você não

pode colocar no mesmo “balaio” e tentar entender a situação.

Todos eles concordavam que cabia ao índio definir o seu destino, como etnia. Mas, enquanto isso não acontecesse, eles tinham que manter a posse da terra onde estavam e, para isso, tinha que estabelecer um tipo de atividade econômica; porque só isso é respeitado no regime capitalista. Eu cresci ouvindo eles dizerem que a primeira estrada que passasse perto de um parque nacional, “detonaria”... No Xingu, foi mais ou menos isso que aconteceu. O Brasil é um país que vem exterminando o índio desde 1500, desde o [Pedro Álvares] Cabral, então é uma situação difícil. O que os Meireles optaram foi a chamada defesa de opinião pública, tentar trazer a questão para um debate mais amplo, e com isso retardar um pouco o extermínio.

Mas especificamente [em *Frenteira vertical*], eu tive contato com esse representante ianomâmi [que foi até o MAM/SP] e depois com o material que o Edouard produziu lá.

### **E isto faz parte da obra também?**

Claro, é a maneira de mostrar.

### **Última pergunta: *Frenteira vertical* é um caso de retomada de um projeto seu muitos anos depois, mas existem vários na sua carreira. Você poderia comentar um pouco essa “prática” de reedição ou de retomada de projetos?**

Essa prática, em parte, deveu-se à falta absoluta de meios financeiros para executar vários deles. No caso desse, foi de 1969 até 2015, foram 45 anos, então esse, na verdade, foi o recorde.

*Desvio para o vermelho*<sup>8</sup>, por exemplo, a primeira anotação foi em 1967. Na época, eu estava fazendo os projetos e as primeiras maquetes dos *Espaços virtuais: cantos*, no segundo semestre de 1967, eu estava no Rio, tinha voltado. Eu costumo usar essa palavra, uma espécie de “relâmpago” passa pela sua cabeça, mas você não consegue definir nada: nem o tamanho, nem a forma, nem cor, nem nada. Passa aquela coisa, você sabe que alguma coisa passou e fica tentando resgatar aquilo e vai detalhando ao longo do

tempo. Mas nessa época, segundo semestre de 1967, me passaram dois desses “relâmpagos” pela cabeça enquanto eu estava fazendo *Espaços virtuais: cantos*.

Um deles [que viria a se tornar *Desvio para o vermelho*], eu executei 17 anos depois, em 1984, quando fui convidado para desenvolver esse projeto, na época o Paulo Herkenhoff estava na Funarte<sup>9</sup>, foi através da Funarte. Quer dizer: são 17 anos entre a primeira anotação e a primeira montagem. Claro que foi feito com poucos recursos... Na época, a Glória Ferreira trabalhava na Funarte e foi encarregada de acompanhar a produção. Eu me lembro que tinha o *Jornal Balcão*, que era um jornal de anúncios, se anunciava grátis, e o jornal era vendido em bancas... Móveis, máquinas de costura... Era um *Mercado Livre* da época, um jornalzinho [risos]. Em me lembro que a gente foi lá, na redação do jornal, explicar que a gente estava fazendo esse projeto. O cara foi super legal, o que era diretor do jornal, e deu uma manchete para a gente: “artista troca objetos vermelhos” [risos]. Saiu, assim, na primeira página, e eu consegui alguma coisa através disso. Amigos emprestaram coisas, até alguns doaram para o trabalho: o Tunga doou trabalho, o Alfredo [José Fontes],

---

8 “Instalação composta de 3 ambientes: Impregnação, Entorno e Desvio. O primeiro é constituído por uma grande sala branca com carpete vermelho, em que o mobiliário, os objetos, as plantas, os líquidos, os alimentos e as obras de arte são vermelhos. O segundo é um ambiente retangular mais estreito e escuro, no qual se vê uma garrafa no chão que sugere o derramamento da tinta vermelha delineada no piso. Por fim, um terceiro ambiente onde há uma pia de louça instalada e inclinada (26°), com uma torneira de metal de onde corre um líquido vermelho” (MATOS; WISNIK, 2017, p. 98).

---

9 Sigla para Fundação Nacional de Artes, órgão do governo federal responsável pelo desenvolvimento de políticas públicas de fomento às artes visuais, à música, à dança, ao teatro e ao circo.

o Luiz Alphonsus, enfim... Alguns se recusaram a emprestar, porque na primeira exposição foi emprestado.

Eu tinha feito, em 1981, na Bienal de São Paulo, a primeira montagem de *La bruja*.<sup>10</sup> Um pouco depois, eu recebi uma carta do Texas... Não era o Blanton Museum, tinha outro nome na época, Huntington, em Austin, no Texas. É uma cidade de estudos latino-americanos, tem a maior biblioteca sobre América Latina e tem uma coleção grande que virou o Blanton Museum. Recebi uma carta da pessoa que, na época, era diretora, curadora lá. Ela tinha vindo à Bienal, tinha se interessado pela peça e queria montar uma exposição lá com, acho, três ou quatro artistas brasileiros: Antonio Dias... Não me lembro dos outros nomes. Tinha visto *La bruja*, na Bienal, e pediu uma peça de grande escala, na época, não havia nem esse nome, “instalação”... Mas enfim, eu fui procurar nas anotações e bati com três coisas: esse projeto de uma sala em que, por uma razão, que não interessa explicar, alguém começou a acumular tudo que fosse possível na

cor vermelha, desde móveis, pinturas, desenhos, livros... Na verdade, o *Desvio para o vermelho*, essa primeira parte, que eu chamo de *Impregnação*, é uma coleção de coleções: a coleção das coisas do guarda-roupa, a coleção das coisas dentro da geladeira, a coleção da escrivaninha, da biblioteca... Eu costumo dizer coleção de coleções mesmo.

Eu também me deparei com dois outros projetos que eu tinha pensado como coisas autônomas: um era uma pequena garrafa que, aparentemente, caiu por terra e derramou uma quantidade de líquido que estava no interior, mas é desproporcional em relação ao volume interno da garrafinha. E uma terceira anotação, também pensada isoladamente, era uma pia inclinada, com a água com pressão suficiente para sair oblíqua em relação ao chão, inclinada em mais ou menos 28, 30 graus, da qual saía esse fluxo de água. Então as três [ideias] eram autônomas. Daí eu comecei a ver esses três [esboços] e achei que tinha uma coisa que me interessava, que era uma espécie de falsa lógica. Ou seja, você entra, a primeira coisa com que você se depara, nesse trabalho... Não sei se você já chegou a ver ele montado...

### Sim, eu já vi em Inhotim...

Então, em Inhotim é a versão final dele. O primeiro contato que você tem, na verdade, é o som do televisor que fica

mostrando detalhes de almofadas, de livros vermelhos, e tem uma banda sonora, que é de água saindo da torneira. Esse é o primeiro contato. [Depois de passar pela sala inicial, com móveis vermelhos] você chega na garrafinha... Ora, essa garrafinha, anedoticamente, parece explicar o que acabou de acontecer: está tudo banhado em vermelho. Mas o que ela introduz de real é o chamado “horizonte perfeito”, ou seja, que é dado pela superfície do líquido em repouso. Então, na verdade, ela introduz o chão, a ideia de chão. Ela está falando da desproporção de tinta, aquela coisa no chão esparramada [*Entorno*]... E vai escurecendo, é um degradê, do branco total, que são as paredes do vermelho [a sala com móveis], até chegar na última sala [*Desvio*], que é inteiramente escura, inteiramente preta. Nesse momento, o que você vê lá no fundo, é uma espécie de negação desse horizonte, desse chão perfeito, porque tem a inclinação [da pia], você não tem mais referência. Mas quando você chega [na primeira sala], você se depara com o som dessa água do televisor...

Essa circularidade me interessou, a partir desses três projetos isolados, eu montei o *Desvio para o vermelho*, que seria para o Texas... Acabou não acontecendo. Mandei coisas, trabalhei, fiz a maquete, fiz todo o projeto para mandar, mas acabou que essa exposição [em Austin] nunca aconteceu. O Paulo Herkenhoff, em

1984, estava na Funarte, conhecia o projeto, e daí me convidou para participar desse programa, Arte Brasileira Contemporânea, e essa foi a primeira montagem. Depois, quando ele foi ser curador da Bienal [de São Paulo], 14 anos depois, em 1998, ele queria mostrar esse trabalho, e a gente refez. Daí já tecnicamente perfeito, você não tinha que fazer as paredes de painéis do MAM/RJ, que não poderia tocar, tinha um teto também, tinha uma iluminação controlada, com difusor... Esse tipo de recurso.

Outro trabalho que demorou muito [para ser executado] foi a primeira *Ocupação*<sup>11</sup>, porque isso foi uma coisa que eu fiz [a série de desenhos] em Paraty, no ano em que eu morei lá, de julho de 1968 a julho de 1969. Eu trabalhei bastante, ainda fiz o outro projeto dos *Espaços virtuais*, mas já tinha começado a fazer, no Rio, os *Volumes virtuais*<sup>12</sup> e, em Paraty, eu fiz a maior parte deles e comecei a fazer as *Ocupações*, isso até meados de 1969, até julho de 1969. Antes, eu já estava interessado em fazer alguma coisa mais ligada à *Arte física*, justamente, eram os primeiros projetos de *Arte física*...

10 “Instalação composta por uma base de vassoura de madeira, encostada na parede, da qual saem inúmeros novelos de linha que se desenrolam pelos ambientes expositivos, que podem variar em material e extensão conforme o lugar. Em sua primeira versão, para a 16a Bienal de Arte de São Paulo (1981), foram usados cerca de 2500 km de fios de algodão branco. Em suas versões mais recentes foram usados 1400 fios de algodão preto industrial” (MATOS; WISNIK, 2017, p. 92).

11 “Série de desenhos para ocupações volumétricas do espaço. Parte dela foi executada em madeira e tela nos ambientes expositivos” (MATOS; WISNIK, 2017, p. 34).

12 “Série de ≈120 desenhos (28,8 x 39,3 cm) e peças correspondentes construídas por meio de fios de algodão presos em paredes, tetos e pisos, compondo perímetros, definindo volumes ou planos. Em alguns casos, as sombras são pintadas com leves diferenças de tons” (MATOS; WISNIK, 2017, p. 30).

Os *Volumes virtuais* ainda mostrei, pela primeira vez, em 1969, em uma exposição que foi fechada pelo Dops [Departamento de Ordem e Polícia Social], pela polícia política, aqui no MAM/RJ, que gerou o boicote à Bienal...

### **Era a exposição da Jovem Bienal de Paris?**

Essa daí... Você conhece a história?

### **Sei alguma coisa...**

[...] Foi nessa exposição que eu fiz pela primeira vez os *Volumes virtuais*. Agora, as *Ocupações*, a primeira vez, e até agora única, que eu fiz foram 35 anos depois, em 2004, na França. Depois que aconteceram algumas coisas assim, eu ficava achando que não ter podido [realizar] na época, até foi legal... A coisa da mudança da altitude do Brasil [no caso de *Frenteira vertical*]... Tem outras coisas assim.

Depois de um tempo, eu comecei a valorizar muito esse processo que eu chamo de "decantação": você anotar alguma coisa e deixar... Se, algum dia, alguém pede alguma coisa [para um evento ou exposição], você vai lá, dá uma olhada, pode ser que alguma coisa sirva. Mas, de qualquer maneira, tem a chance de a coisa amadurecer mais, e, como brasileiro, eu acho que sempre tem a possibilidade de algum outro artista fazer aquilo primeiro, e daí te poupa de ter que fazer, te economiza [risos].

### **Claro, do esforço, de ir atrás...**

De tudo, tempo, esforço [risos]... Se alguém faz, é melhor. Mas, de repente, demora um tempo muito grande, depende das circunstâncias...

### **Cildo, você poderia contar um pouco mais sobre as *Ocupações* e sobre a questão da Jovem Bienal de Paris?**

Não era uma *Ocupação*, era um *Volume virtual* que estava na exposição que foi fechada. Naquele ano [1969], resolveram [escolher os participantes] por indicação de artistas, críticos, na época não existia a palavra "curadores"... Pessoal do meio de arte... Eles votavam em artistas por categoria: escultura, pintura, desenho, cada seção, cada disciplina. No final, eles computavam os votos, e eu acho que os três ou os cinco mais votados em cada uma dessas categorias eram convidados a participar dessa Pré-Bienal de Paris. Foi o meu caso, eu entrei com escultura...

### **Ah sim, e a *Ocupação* foi na França...**

Isso, foi em Bordeaux... Aquela sigla [CAPC], uma instituição, tem uns 40 anos, é um lugar de arte contemporânea... O nome da exposição para a qual me convidaram era *Em ângulos vivos*, só com trabalhos que lidavam com essa coisa dos três planos se encontrando, chão e duas paredes... Não sei como eles chegaram em mim... Mas demorou de 1969 [até 2004], foi a primeira *Ocupação* que eu fiz. Era uma grande tela, uma coisa meio *minimal*:

eram telas e chassi ocupando... Era um triângulo que ficava encostado em um dos cantos da galeria: no chão, era uma diagonal, e eles convergiam para o alto... Mas eu só executei esse.

### **Uma dúvida, agora a última mesmo... Quando eu comecei a pesquisar sobre *Frenteira vertical*, fiquei muito curiosa sobre o ano de 1998 que está marcado na ficha da obra, além de 1969 e 2015...**

Isso, mas em 1998 eu não cheguei a realizar...

### **Pois é, você referiu no início... Em 1998, então, foi só essa "quase-execução", não houve outra modificação na obra?**

É, não ocorreu porque, no meio da coisa, quando já estávamos fazendo contatos, providenciando a produção, a pessoa que tinha me convidado, que era responsável pelo projeto, me ligou dizendo que tinha mudado um pouco, que não seria mais [em qualquer lugar] no Brasil, que queria concentrar isso na Bienal do Mercosul. Portanto, queria um outro projeto, envolvendo pontos extremos do Brasil, Oiapoque, Chuí... Como o Chuí é no Rio Grande do Sul... Mas daí eu me desinteressei. Desses projetos, tem uns três ou quatro que eu ainda quero realizar, de *Arte física*: um deles era o *Frenteira vertical*, porque me interessava, mas não aconteceu...

### **E o segundo que você gostaria de executar é o *Tordesilhas*?**

Eu tenho um amigo que, é maluco, estava doido para executar. Falei: "você não passa do quintal de Laguna" [risos], ou onde quer que essa linha comece... Na primeira fazenda que você entrar, iam te "meter bala", imagina, um maluco puxando um fio [risos]. Até dá para fazer de avião, mas o ideal era fazer a pé esse percurso, estender um fio daqui até lá e recolher. No caminho de volta (porque tinha que voltar), você ia recolher os fragmentos, alguns quilômetros do local original... Ia passar o resto da vida [risos].

Achei esse bandeirante que admiro, é o único que eu admiro, o Domingos Jorge Velho, você sabe a história dele?

### **Não...**

Ele saiu com 22 anos do começo [da linha] de Tordesilhas, do Paraná, Santa Catarina, foi andando e estabeleceu a fronteira do Brasil de hoje, implantando povoados aqui e ali, e chegou, aos 72 anos, cinquenta anos depois, ao Amapá, chegou no Oiapoque...

### **Um projeto de vida...**

Agora você imagina a vida de um cara desses, sempre chegando no nada, uma clareira que ele tinha que fazer...



Entrevista  
com

# CARMELA GROSS

por  
Juliana Proença

Entrevistei Carmela Gross em 09 de fevereiro de 2021 por chamada de vídeo na plataforma Google Meet – as restrições da pandemia de covid-19 determinaram a conversa à distância: eu, em minha casa, em Porto Alegre, e ela, em São Paulo. Na transcrição, conjugações e expressões foram corrigidas e alguns trechos, suprimidos ou complementados, a fim de favorecer a leitura e a compreensão. Intervenções minhas ao longo do conteúdo estão indicadas por colchetes.

**Juliana – Como foi o processo de redescoberta... Não sei se é o melhor termo, talvez resgate...**

**Carmela –** Sim, resgate...

**Do projeto de *Um X*?**

É muito interessante você escolher esse trabalho, na medida em que é um trabalho inexistente. Foi esta a proposta do Paulo Miyada desde o começo: quais seriam os trabalhos não realizados, ou que a ditadura militar teria impedido de realizar, [a fim de indagar] que tempos foram esses onde os artistas eram censurados, onde as exposições eram fechadas. O Paulo pediu um projeto desse tipo, e eu me lembrei de um projeto que eu nunca realizei. Eu achei que o desenho estava aqui na minha mapoteca, mas não estava.

Na verdade, é um pequeno guache, do tamanho de uma [folha] A3 mais ou menos, onde havia o desenho de um grande tanque, desses tanques de gasolina, às vezes redondos ou ovais, que são continentes de combustível. Eles são ou carregados em um caminhão, ou enterrados no chão sob os postos de gasolina para conter o combustível, que depois vai ser vendido na bomba, etc. [No desenho], então, era um grande cilindro oval, todo amarelo, aonde tinha um "X" em vermelho. Eu não consegui achar esse desenho, eu gostaria muito de ter achado, não achei. Talvez eu não

tivesse tempo suficiente [para buscá-lo antes da exposição *AI-5 50 anos*], ou teria que consultar outra mapoteca, que estava na casa onde eu morava antes, e eu não fiz isso. Enfim, dei como perdido, de qualquer modo, o desenho não foi revisitado.

Com essa perspectiva [da ausência do desenho], o Paulo Miyada propôs que eu pintasse, fizesse um novo "X" na parede do Instituto Tomie Ohtake. Eu escolhi um amarelo específico, é o amarelo das máquinas de serviço, de escavadeiras ou guindastes. Era esse o amarelo, pesquisei especificamente a cor, pintamos a parede de amarelo e eu fui lá e registrei o "X", feito com bastão oleoso. É um "X" que está reproduzido no catálogo da exposição do *AI-5* no [Instituto] Tomie Ohtake, que você deve ter visto.

A história, como você vê, é muito singela. O projeto era ambicioso e, por ser ambicioso, não conseguiu ser realizado. Inclusive, isto está escrito no texto de apresentação do catálogo. Era uma coisa enorme, é evidente. Eu achei que poderia achar aquilo em um ferro-velho, um tambor enorme daqueles... O que não era verdade. Eu procurei em alguns ferros-velhos, mas não consegui, e descobri que isso era caríssimo, inviável de ser feito. Daí foi toda uma construção de uma frustração, porque eu não consegui fazer o trabalho, e ficou o registro só do desenho. Então é essa história de uma frustração diante da relação da obra com o público, da

obra com uma possível censura da ditadura, da obra que era politicamente colocada em relação à indústria internacional, à indústria estrangeira, ao combustível e etc., riscada com um "X".

Eu não sei o que seria se eu tivesse conseguido fazer esse trabalho. Não sei se seria censurado ou não. De qualquer forma, ele é cifrado, ele não diz diretamente, ele não tem uma frase que você possa considerar como subversiva, ou aquilo que os militares conseguiam ver nos trabalhos, porque era tudo muito tosco. Eles censuravam trabalhos que não tinham a menor importância, ou que tinham importância relativa. Enfim, era uma grande confusão, uma grande truculência, absurda, mas sem nenhuma inteligência. Essa que era a verdade.

**Essa busca do recipiente, do tanque de gasolina, em ferros-velhos chegou a ocorrer em 1968/69 mesmo?**

Foi, foi lá atrás, mas era impossível. Eu não sabia que era uma coisa muito cara. Não era possível fazer, eu não tinha meios, nem dinheiro. Eu era uma estudante do quarto ano das Artes Plásticas da FAAP [Fundação Armando Álvares Penteado, em São Paulo]. Não tinha dinheiro nenhum para fazer nada. Os trabalhos eram feitos com material muito precário porque, de fato, era difícil executar, era difícil fazer. Eu acho que há também uma diferença muito grande em relação à comunidade de artistas no Rio de Janeiro, que tinham

uma comunicação muito mais próxima entre eles, então se ajudavam entre si. Em São Paulo, isso não acontecia, era uma relação mais individualizada, mais fechada, cada um tinha que resolver o seu trabalho como conseguisse resolver, não tinha uma comunidade em que os artistas pudessem apoiar uns aos outros.

**Isso na época [anos 1960] ou se aplica ainda hoje?**

Pois é, eu acho que se aplica ainda hoje de algum modo. No Rio de Janeiro, pelo fato de toda a sociedade, hoje em dia ainda mais, ser mais permeável, [a passagem] entre o morro e a cidade, entre a periferia e o centro, é uma coisa muito mais porosa, muito mais aberta a todas as instâncias das artes. A gente vê isso pelo carnaval, pela música, pela escola de samba; é um saber de artes plásticas muito poderoso que se dá na escola de samba e passa para toda a sociedade. Isso é magnífico e não acontece muito em São Paulo – ainda que haja escola de samba –, não tem essa coisa porosa entre a sociedade, os universitários e a arte popular na sua expressão mais bonita, mais rica, que é o carnaval.

**Como foi a adaptação da ideia, do esboço ou até da memória do projeto dos anos 1960 para o espaço expositivo de *AI-5 50 anos*?**

Foi de uma generosidade muito grande do curador, do Paulo Miyada, que

me deu uma parede inteira. A parede onde eu fiz parece como um traço manual. Ele [o traço] conversa com outros trabalhos que foram colocados, pendurados em cima dessa parede amarela. Você foi ver a exposição?

**Vi muito rapidamente a exposição. Mas já vi o vídeo de visita guiada com o Paulo Miyada e estou bem familiarizada com o catálogo, então eu conheço as demais obras que estão nessa parede amarela.**

A parede era inteiramente amarela e [sobre ela] são muitas outras obras, outros desenhos, outros acontecimentos, outros artistas, o que é muito bonito, generoso do Paulo. Em um pequeno intervalo, eu fiz o "X". Então o "X" parece como uma memória virtual de um trabalho que não foi feito. E essa memória gestual, conversando com outros trabalhos antigos, dessa época de 1968/69, [cria] como se fosse um território mais amplo. Eu fiquei muito contente, é como se fosse uma ala da escola de samba presente nessa parede amarela.

**Você gostaria de executar o projeto como ele foi pensado inicialmente em 1968/69?**

Eu gostaria, claro que sim. Não sei se há algum interesse, se há alguma situação onde isso possa acontecer, mas seria bem bonito. Eu gostaria muitíssimo. Seria muito bom, vamos pensar nisso.

**[...] Você exporia Um X, de novo, fora de AI-5 50 anos? Mesmo sem executá-lo, talvez na mesma lógica da parede pintada... A pergunta se deve à impressão de que o trabalho, conforme apresentado em AI-5, parece uma coisa bem específica dessa mostra...**

O que é muito estranho é que eu tenho muitos "X" no percurso do meu trabalho, eu não sei se você conhece outros. Na Bienal de 1989, teve um grande "X" feito de metal, que compareceu na exposição do Santander Cultural que eu fiz em 2019. Não sei se você chegou a ver, *RODA GIGANTE?*

**Eu fui na exposição, mas não lembro desse "X" ...**

Na parede do lado esquerdo, logo depois da entrada do Santander, tinha um "X" metálico, que era o mesmo da Bienal. Eram as próprias peças da Bienal, porque ele é um "X" feito de pedaços de metal parafusados na parede. Tem esse e, depois, tem um outro trabalho feito com fragmentos de metal também que simula um "X", acho que é isso. Essa coisa gráfica direto no real, eu gosto muito, assim foi com aquela escada que eu fiz no barranco aqui em São Paulo [*Escada*, 1968]. Eu gosto dessa ideia do embate direto da pele da arte com a pele da rua, com a pele da cidade. Foi assim com *Hotel* também, na Bienal de São Paulo de 2002, nesse universo de conversar com o mundo real, colocar

o trabalho na cena real. Eu gosto muito dessa conversa, principalmente com arquitetura, com o espaço arquitetônico. Tudo isso tem a ver com a escala dos trabalhos, dependendo do espaço que ele ocupará, ele [o trabalho] tem uma determinada dimensão. Essa dimensão tem a ver com o lugar, tem a ver com o real, tem a ver com o impacto físico, o impacto no corpo de quem está olhando, de quem participa, de quem contribui com o olhar para a realização daquele trabalho em um determinado espaço.

**Você poderia comentar sobre a configuração do "X" marcado gestualmente sobre a parede, em preto, uma espécie de pichação, em AI-5 50 anos? A ideia original era marcar esse "X" manualmente sobre a estrutura metálica?**

Não seria tão gestual, o que está registrado no desenho, que eu cito de memória, era um "X" mais "gordo", pintado. Eu já tive um outro projeto de um "X" que era para fazer em um estacionamento, isso lá atrás, também nesse período de 1968/69. O estádio do São Paulo Futebol Clube, lá no Morumbi, tinha um grande estacionamento, gigante, e ficava em uma encosta, era uma parte asfaltada de uma encosta de morro que o clube usava para estacionamento nos dias de jogos. Então era um grande superfície

negra, de asfalto, inclinada, o que era muito conveniente para fazer um "X". Eu também projetei isso, mas eu também não fiz. Seria um "X" prateado, para fazer essa relação do metálico com o chão.

**Seria como espalhar vários "X" pela cidade?**

Pois é, eu acho que esse sinal de interdição é um sinal que parece na nossa linguagem como brasileiros em muitos níveis diferentes, seja na relação do povo com a governança, seja nas relações institucionais... A gente está sempre interditado, seja por um sistema burocrático, por um sistema de governo, por um sistema de poder – aliás, essas três instâncias, em geral, são todas grudadas, não há separação entre elas. Isso permanece na nossa sociedade, o que nos torna uma sociedade infantilizada, porque ela está sempre funcionando a partir da interdição, do pai, daquela figura que interdita, que proíbe e que não é um facilitador de nada. A gente vive em uma sociedade assim, sempre vivemos como colonizados, sempre foi assim. Em diferentes instâncias, em diferentes momentos, mas nós somos uma sociedade que ainda está infantilizada, porque ela não tem acesso aos canais, às possibilidades. Como você mencionou antes, como universitária, pesquisadora, você todos os dias está diante de sistemas de interdição, não de facilitadores, nunca é de facilitador.

Nunca tem dinheiro para pesquisa, nunca tem dinheiro para uma bolsa de estudos, nunca tem um incremento da universidade, nunca tem um facilitador de uma instituição cultural. Nada passa por condições amenas, são todas condições de interdição.

**Pensando, a propósito, no "X" mais gestual que foi feito em AI-5 50 anos, em contraposição com um "X" pré-fabricado...**

Sim, um "X" marca, logotipo...

**Exato, em contraposição com um "X" solene, o gestual não tiraria um pouco essa ideia de interdição "oficial" do "X"? O gestual talvez desse a impressão de qualquer um poderia ter marcado aquele "X", em vez de ser uma interdição de cima para baixo, imposta...**

Essa contradição existe no trabalho sim. Com certeza. Mas eu queria que esse "X" no âmbito da exposição fosse, de fato, uma coisa mais frágil. Essa linguagem manual, quase espontânea, quase infantil que aparece, era importante para mim. Nessa exposição, eu queria que fosse colocado dessa forma, em vez de simular aquele outro "X", que seria um "X" da marca do poder, mais duro, mais industrial, mais maquinado, vamos dizer assim. Não é bem uma contradição, mas é uma dialética que permanece ali.

**E essa ideia da pichação, de que, potencialmente, qualquer um poderia ter marcado o "X" na parede, uma espécie de manifestação popular, se aplicaria?**

Daí entra toda a singularidade do meu pensamento. Eu gosto dessa coisa do desenho, da manualidade, da manufatura, eu gosto muito desse pedaço. Entra, assim, uma relação com uma subjetividade que é quase inexplicável. Quando você faz um trabalho parece que ele se faz sozinho, não foi você que fez. Ele carrega muito da energia do momento, da situação, do espaço, das conversas extraordinárias com o Paulo Miyada. Tudo isso entra no corpo do trabalho, sem você saber como, sem você saber por que. É aquele pedaço que é uma nebulosa, uma caixa preta. Nem nós artistas temos acesso a isso no plano da criação. São o consciente e o inconsciente funcionando juntos. É como se você entrasse em uma outra dimensão que não é a do controle. É, até certo ponto, mas não é a do controle total.

**O "X" é o elemento mais importante de Um X? Já que, em relação à previsão original, ele foi o elemento que, de certa forma, permaneceu "intacto", que se manteve mais contundentemente em AI-5 50 anos.**

Acho que eu não compreendi a sua questão...

**No projeto original havia vários elementos, o tanque, etc., o "X" parece ser o que "sobrou", aquilo que está presente tanto no projeto, quanto na exposição AI-5 50 anos, ele seria o mais importante da obra?**

Ele se tornou o mais importante porque, como ele é o pedaço mais icônico do trabalho, ele permaneceu como elemento-chave. Mas é só uma chave. A ideia de você fazer um "X" em um objeto industrial de grande escala tem um outro sentido. O que sobrou é quase como uma ideia. É uma compreensão do momento, é o elemento icônico – eu acho que essa é a palavra mais certa para traduzir a permanência dele. Mas é claro que o objeto industrial em grande escala, um tanque enorme, que tem doze metros de comprimento, um diâmetro de três, quatro [metros] – eu nem sei ao certo a medida desse tanque –, haveria um outro tipo de contundência, porque o próprio objeto seria um elemento fundamental do trabalho. Claro que sim. O que sobrou foi uma ideia, como ideia o "X" é mais forte do que desenhar o próprio tanque, etc.

A gente não queria fazer um simulacro do trabalho, mas trazer a ideia do trabalho. Eu fico muito contente que o Paulo tenha proposto isto: apresentar uma ideia da proibição, sem poder se referir a toda materialidade, a tudo que estava na ideia inicial do trabalho. Isso é muito bom, é quase como se fosse uma escrita. Vocês que trabalham

com texto e com análise das obras, vocês também vão para o universo do simbólico. Esse "X", na verdade, entra no universo do simbólico tanto quanto a escrita. Eu acho que é bonito fazer essa migração de um trabalho que tinha uma materialidade, uma presença e uma dimensão extravagantes, extraordinárias, e levá-las para o universo daquilo que é possível registrar, como vocês registram na escrita. Eu gosto muito da escrita.

**Falando nisso, eu gostaria, justamente, de te convidar a comentar um pouco sobre o texto, o relato escrito que você escreveu e que acompanha a obra, que foi exposto junto com ela em uma placa na parede...**

No texto, eu dou a chave. Eu conto que eu não fiz o trabalho, que eu não tinha os meios para fazer, então eu dou a chave. Também não escondo nada, não é que eu imaginei um trabalho que poderia ser feito e fiquei afetivamente ligada àquele objeto. A migração foi muito necessária, e foi muito bom ter essa migração para um outro campo, para um outro momento histórico, para minha outra experiência de artista. Então eu coloquei no texto uma coisa muito verdadeira, não tem mistificação do trabalho. Eu tenho horror de obra de arte que lida com essa ideia da mistificação. [O objetivo era] tornar isso simples, legível e explicado. O texto é quase explicativo. Um texto

que pertence à exposição e que está registrado no catálogo. Eu gosto dessa ideia de tornar os meandros [visíveis], de a qualificação do trabalho passar por um pensamento, e esse pensamento estar acessível a todo mundo, sem mistificação, sem mágica. Eu gosto disso. Não sei respondi a pergunta...

**Imagina, claro que sim. Acho que a ideia era saber sobre a sua motivação com o texto, e também se ele desempenha algum papel no trabalho além desse de explicação...**

Eu acho que não. Pelo menos a minha proposição era que não se estabelecesse nenhum jogo de esconde-esconde. Não era para contar uma história extraordinária, maravilhosa, cheia de meandros e possibilidades que dêem curso à imaginação do espectador. Não é nada disso, é muito objetivo. É quase como se eu estivesse registrando no texto aquilo que seria um caderno de notas. Um caderno de notas de um artista, onde ele inscreve a “ideia seca”, ou ele faz um pequeno desenho que depois vira outra coisa. É quase como uma anotação, esse texto entra nesse sentido, como se ele fosse o registro de uma anotação.

**Existe alguma relação do projeto original de *Um X* com as obras que você expôs na Bienal de São Paulo de 1969?**

Existe. São, de novo, os objetos da rua, que nascem da observação da

rua. A rua como esse lugar onde tudo acontece. Você abre os olhos e enxerga na rua toda a dinâmica da sociedade, como ela está se comportando, quais são as chaves para entendê-la. Isso se dá sempre na rua. A rua é esse lugar político por excelência. Então, na Bienal de 1969, estavam *A CARGA*, o *PRESUNTO*, que fazia parte do mesmo conjunto, depois tem a *PEDRA*, o *BARRIL*, com o plástico dentro, e alguns desenhos na parede também, que remetem a essa ligação com a industrialização. São desenhos que parecem coisas tiradas da indústria, da embalagem da indústria, da marca da indústria. Não sei se você conhece esses desenhos... [...] Acho que eles não estão em lugar nenhum... São quatro desenhos que lidam também com a questão da rua, pequenas anotações de acontecimentos urbanos. Então, nesse sentido, ele [*Um X*] tem uma relação direta com *A CARGA* e o *PRESUNTO*, mas que eram objetos muito mais simples de serem feitos. *A CARGA*, por exemplo, era uma estrutura bem grande, mas de madeira, coberta com lona, que é um material possível e maleável, fácil de transportar, fácil de fazer o trabalho. Todas essas coisas foram sendo facilitadas pelos meios utilizados, então ficava tudo mais possível. Não tinha o duro do metálico, do grande volume, essas coisas não tinham. Mas estão na mesma chave da Bienal de 1969.

**Comentando as obras da Bienal de 1969 em entrevista ao Douglas de Freitas, você fala de uma “metáfora mínima” que me parece reverberar em *Um X* também...**

Eu gosto de brincar com o coeficiente zero de arte. Não é artístico, então não tem essa aura artística, são objetos comuns. É muito mais pela intersecção com a cena artística que eles passam a ser artísticos, mas eles tem muito pouco desse coeficiente.

**Última pergunta: você acredita que houve censura ou que a censura influenciou de algum modo a não ocorrência de *Um X* em 1969? O Paulo Miyada sugere isso no vídeo de visita guiada a *AI-5 50 anos*, e também a localização do trabalho na exposição entre demais obras que sofreram censura dá a entender que ele seria também “alvo” de censura, ou da atmosfera de repressão da ditadura militar, que ele não teria passado de um esboço à época por causa disto, do contexto ditatorial...**

Eu acho que sim. Ele é só um índice, na medida em que é legível, já que [como símbolo] ele conversa com o texto diretamente. Todo mundo sabe o que é um “X”: é sempre aquilo que se coloca entre duas coisas, ou interditando, ou fazendo a ponte. Ele tem esse caráter simbólico muito evidente. Acho que é isso. E o fato dele [o trabalho] ficar quase insipiente, não se realizar totalmente, ou se realizar de modo frágil era importante.



Entrevista  
com

---

# PAULO MIYADA

---

por  
Juliana Proença

Entrevistei Paulo Miyada em 28 de janeiro de 2021 por chamada de vídeo na plataforma *Google Meet* – as restrições da pandemia de covid-19 determinaram a conversa à distância: eu, em minha casa, em Porto Alegre, e ele, em São Paulo. Na transcrição, conjugações e expressões foram corrigidas e alguns trechos, suprimidos ou complementados, a fim de favorecer a leitura e a compreensão. Intervenções minhas ao longo do conteúdo estão indicadas por colchetes.

Paulo foi curador-adjunto do *34º Panorama da Arte Brasileira* no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM/SP), em 2015, no qual se deu a execução de *Fronteira vertical*, de Cildo Meireles. Ele também foi curador da exposição *AI-5 50 anos: ainda não terminou de acabar*, que teve lugar no Instituto Tomie Ohtake, em 2018, com *Um X* entre suas obras. A conversa passeou, assim, pelos dois projetos.

**Juliana – Antes da entrevista, você me enviou um texto que relata a vontade de executar, na última Bienal de São Paulo [34<sup>a</sup> BSP, 2020], uma performance criada por Hélio Oiticica durante a ditadura militar, o que acabou não ocorrendo em função da pandemia. Minha pesquisa é, justamente, sobre um projeto da Carmela Gross e outro do Cildo Meireles, ambos marcados por esse “resgate”. A leitura da correspondência [relacionada à 34<sup>a</sup> BSP]<sup>1</sup> me deu a impressão, talvez seja uma esperança, de que possa existir uma “tendência” mais ampla de resgate, na atualidade, de propostas criadas durante a ditadura militar. Você poderia comentar um pouco sobre isso, de modo mais geral?**

**Paulo –** Nessa conversa, eu vou ter que te apontar com que “chapéu” eu estou apresentando cada resposta. Só para deixar registrado: no [34<sup>o</sup>] Panorama [da Arte Brasileira no MAM/SP], nós temos um projeto curatorial da Aracy Amaral, com o qual eu colaborei como curador-adjunto... Ou como co-curador, não sei... Eu acho que foi adjunto no final. Esses termos sempre tem um momento [de escolha], “é esse, ou aquele?”. Já *AI-5 [50 anos: ainda não terminou de acabar]* é uma proposta minha, que teve a colaboração de vários pesquisadores,

curadores e artistas, mas nasce de uma proposição minha. E a [34<sup>a</sup>] Bienal [de São Paulo] é um projeto encabeçado pelo Jacopo Crivelli Visconti, com uma equipe de cinco curadores. Cada um desses projetos tem uma relação diferente com a história, com o presente e com modos de apresentar a arte.

Essa pergunta, eu vou responder a partir da pesquisa da exposição *AI-5 [50 anos]*, pois acho que ela é a que mais diretamente fala disso. Um aspecto que ficou muito forte depois do período da pesquisa, e que a gente tentou apontar em diversos momentos, de diversas formas, na própria exposição e na publicação, é o quanto a história da ditadura militar no Brasil, é lógico que é uma história de violência, mas é, em termos numéricos, estatísticos e de presença, uma história de silenciamento, vigilância e frustração. Em comparação com outros países da América Latina, como a Argentina e o Chile, a violência direta de Estado, com motivações políticas, partidárias, tem números muito diferentes no Brasil<sup>2</sup>, sobretudo quando se compara

---

2 Os números conhecidos de mortos e torturados pela ditadura brasileira são menores em comparação com os regimes da Argentina e do Chile na mesma época. Isto já foi utilizado mais de uma vez para sustentar uma “brandura” dos militares no Brasil, o que é descabido, como se pontuará ao longo da conversa. A propósito, vale consultar a introdução do livro *O que resta da ditadura: a exceção brasileira* (2009), organizado por Edson Teles e Vladimir Safatle.

as populações desses países com a do Brasil. Isso não diminui em nada a relevância da violência que existiu, é claro, mas faz com que, no caso brasileiro, falar, como por exemplo se fez na Comissão da Verdade<sup>3</sup>, só dessa violência de Estado explícita, direta, é deixar passar uma parcela muito grande do custo, do ônus da ditadura para o Brasil.

A gente tem um país onde, por muitos anos, houve censura: primeiro, episódica; depois, sistemática; depois, oficial; depois, oficialisca... Foram várias etapas, mas teve um aparato de censura que cresceu muito rapidamente e se oficializou a partir do *AI-5*.<sup>4</sup> E ele também foi sendo desativado em etapas, quase como se fosse um processo de adestramento. O aparato oficial de censura foi sendo desativado como que para garantir que a população tivesse entendido

---

3 “A Comissão Nacional da Verdade foi criada pela Lei 12528/2011 e instituída em 16 de maio de 2012. A CNV tem por finalidade apurar graves violações de Direitos Humanos ocorridas [no Brasil] entre 18 de setembro de 1946 e 5 de outubro de 1988” (COMISSÃO NACIONAL DA VERDADE).

4 A fim de manter a aparência de legalidade da ditadura, os militares legislavam, modificando leis e, sobretudo, dispositivos constitucionais mediante atos institucionais (e unilaterais). O quinto deles, promulgado em 13 de dezembro de 1968, é particularmente “famoso” por marcar um franco endurecimento do regime, permitindo o fechamento das casas legislativas, o que aumentava (ainda mais) os poderes dos presidentes, e também aparelhando a repressão com medidas como a cassação de habeas corpus em casos de crimes “políticos” (BRASIL, 1968).

o seu lugar, o que não poderia ser dito, etc. Além disso, a gente tem um país em que centenas de milhares de pessoas eram fichadas pelos órgãos de inteligência, nas diversas esferas e escalas, e esses órgãos forneciam relatórios que orientavam inúmeras decisões, não só as político-partidárias, mas as de contratações, concursos, vida acadêmica, aprovação de passaporte, visto, etc. Isso tudo muitas vezes sem que as próprias pessoas soubessem que: um, estavam fichadas; dois, estavam tendo a ficha consultada; e, três, aquilo estava gerando implicações para o desdobrar de sua vida. E a gente tem um processo de abertura política muito frustrante, no sentido de que pouquíssimas instituições passaram por um processo de revisão crítica da violência que havia acontecido e de criação de salvaguardas para que aquilo não pudesse se repetir; ou mesmo de reaproximação e retomada de projetos que haviam sido abruptamente interrompidos e perseguidos, como por exemplo no caso das universidades. Por fim, a gente tem a nossa anistia singular, uma anistia que tem uma simetria dos perpetradores e das vítimas da violência; e é única na história das anistias políticas, que têm o seu papel, no sentido de dar fechamento a ciclos históricos, ciclos de violência, mas que, no caso do Brasil, foi feita de uma forma que trouxe muita revolta e frustração para todos que haviam lutado pelo fim da violência de Estado.

---

1 Texto disponível em: <http://www.bienal.org.br/post/8021>. Acesso: 10 maio 2021.

Isso faz com que a história da produção artística brasileira dos anos 1960 e 1970 seja, por um lado, uma história de feitos, de obras e de fatos e, por outro lado, uma história de tentativas, de ensaios e de interrupções. Eu acho que olhar para essa história valorizando, exclusivamente, as coisas que foram terminadas, registradas e estão guardadas em acervos, é enxergar metade da figura, metade da questão. Porque a atuação dos artistas, a mobilização das instituições, a promoção de trocas, os encontros mediados pelo conceito de arte, ou promovidos em torno da ideia de arte, o processo criativo que se deseja público etc., tudo isso gerou essas obras que sobreviveram e que ficaram arquivadas ou guardadas. Mas gerou também muitos processos interrompidos, censurados, descontinuados, que não puderam circular, ou que não puderam terminar, ou que não eram viáveis, ou que não tinham recursos, ou que eram vítimas de autocensura – seja das instituições, seja dos artistas –, e assim por diante. Como essa ideia de frustração, silenciamento e vigilância não gera o mesmo tipo de documento que um episódio de assassinato ou tortura, em certa medida, essas obras interrompidas ou descontinuadas são um documento dessa dinâmica ditatorial.

Acho que isso responde uma parte da sua pergunta. Sobre o fato de isso estar sendo retomado ou... qual foi o verbo que você usou?

### Resgatar...

Resgatado... Eu acho que isso pode ser pensado em várias escalas. De uma forma mais geral, desde os anos 1990, inúmeros movimentos, vanguardas e pensadores das décadas de 1960 e 1970 têm sido trazidos para a discussão. Como se, ao meu entender, eles tivessem tido um impacto no seu tempo, um impacto de mobilização, de agitação cultural, de provocação, de crítica; isso tenha, aparentemente, se metabolizado nos grandes movimentos da época, como a geração contracultural, os acontecimentos de 1968, os movimentos estudantis globais e uma série de outros fenômenos que você associa aos artistas, pensadores e filósofos dessa época. Mas, passado algum tempo, é como se tivesse uma outra geração que conseguisse olhar de novo para esses projetos, ideias, obras, livros, não apenas aplicados a esses grandes movimentos globais.

Por exemplo, os situacionistas, em um certo período, tanto a sua potência quanto o seu limite ficaram muito medidos pelo maio de 1968 em Paris. A partir de uma certa hora, o pensamento histórico e crítico olha de novo para os situacionistas e fala: bom, mas o que eles estavam propondo antecede muito o maio de 1968 e muito do que tem de mais potente naquela discussão não teve desdobramento em maio de 1968, havia sido transformado antes, ou não chegou a esse ponto, ou, às vezes, aparecia em outros lugares do mundo.

E se a gente olhar para essas ideias e refleti-las para uma discussão crítica do presente – o presente dos anos 1990, o presente dos anos 2000, o presente atual –, elas continuam produzindo sentido para além de [discussões sobre] se maio de 1968 deu certo ou deu errado, por exemplo. Acho que isso é um movimento global e como, de fato, a história do século XX é uma história de aceleração e de acentuação das dinâmicas, mais do que de interrupção... O que a gente chama de pós-moderno tem muito a ver com uma intensificação do moderno, e talvez o que a gente chama de contemporâneo tem muito a ver com uma intensificação do pós-moderno, mais do que com a obsolescência ou a superação das questões. Então essas ideias continuam produzindo muito sentido e parecem, para muita gente, muito relevantes. Isso é uma questão de como essa geração vem sendo resgatada, ou rediscutida, ou reelaborada, e pensada em relação a outros contextos.

Um outro aspecto, no caso específico da arte brasileira... O professor Luiz Renato Martins, da ECA/USP [Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo], discute, em alguns textos, uma hipótese que eu acho pertinente. Eu acho difícil encaixar essa hipótese em uma causalidade muito didática, mas como fluxo ela faz sentido; que é a hipótese de que a reformulação do campo artístico, no processo de abertura na década de 1980, passou pela atuação de

diversos críticos e instituições, que remontaram ou ordenaram uma história da arte brasileira. Uma história da arte que tem lugar para os modernismos, tem lugar para os concretismos e neoconcretismos. Enquanto essa história estava se formulando, ela achou lugar para a reemergência pintura, mas ela, pelos motivos que forem, não deu um lugar para muito da produção dos anos 1960 e 1970. Ela foi até a Nova Objetividade, a Nova Figuração, muitas vezes discutida em relação ao Neoconcretismo, pelo vínculo do [Hélio] Oiticica; depois ela pontuou alguns artistas icônicos, com Cildo [Meireles], [Artur] Barrio; e depois já foi parar no Waltercio [Caldas] e em outros artistas que têm um legado conceitual, José Resende, mas que não estão diretamente associados com esse momento mais acirrado da ditadura e das construções e etc.

A Arte Correio, a Arte Xerox, o Poema Processo, os cineclubes, um tanto de performance, um tanto de ação urbana, carimbos, uma parte de produção multimeios, tudo isso não ganhou um capítulo nessa história organizada durante o processo de abertura. E é natural do processo historiográfico que, depois de uma hipótese ser amadurecida, difundida, transformada em manuais, almanaques, álbuns etc., ele [o processo historiográfico], passado algum tempo, comece a se questionar sobre as lacunas. Eu acho que [faz parte desses questionamentos] o resgate, a rediscussão [recente] de

diversos artistas, de nichos e formatos diferentes: do Genilson Soares, do Hudinilson [Jr.], do Carlos Asp, de uma parte da produção da Regina Silveira, da produção do próprio Cildo [Meireles], de uma parte da produção do [Carlos] Zilio. Todos esses elementos vão sendo reelaborados, redescobertos, re-apresentados nos últimos anos.

**É muito interessante isso que você apresentou sobre uma história da arte voltada para o que não foi, ou não pôde ser feito durante a ditadura militar. Um dos problemas de resgatar aquilo que não foi feito é como ter acesso a esse tipo de coisa... As obras feitas estão em arquivos, nos acervos de museus etc., agora, como entrar em contato com o não feito? Nesse sentido, justamente, eu gostaria de perguntar como foi a descoberta do projeto da Carmela Gross para *Um X*?**

*AI-5 [50 anos]*, antes de ser exatamente uma exposição, era uma intenção de uma ação cultural, um gesto ligado à arte institucional, mas que não tinha uma forma específica. A ideia era que o AI-5 iria completar 50 anos e era necessário marcar esse momento, especialmente tendo em vista, primeiro, como está atrasado o nosso debate sobre o quanto a ideia de redemocratização, de abertura, é muito frágil, incompleta... Por mais que essa discussão circule em vários

espaços, ainda é uma discussão que falta ser feita publicamente. Então o momento de 50 anos do AI-5 poderia ser uma oportunidade de acrescentar um esforço, uma energia nesse debate, de dizer: aquilo não terminou de acabar, [inaudível] no que diz respeito ao quanto um país pode se posicionar sobre uma história tão violenta. Isso pareceu ainda mais urgente, uma vez que havia diversas manifestações de figuras públicas no Brasil que deixavam claro o quão incompleto e parcial é o nosso conhecimento da história da ditadura; a ponto de ser legítimo, “passável” socialmente, fazer alusões nostálgicas e idealizadoras sobre essa época, até hoje.

Era essa um pouco a missão. Mas como se faz isso? Então é uma exposição estatística? É um filme? É um debate? [...] É trazer os documentos relatados pela Comissão da Verdade? Enfim, o que poderia ser isso em 2018? Até que em uma palestra que a [Anna Maria] Maiolino fez no começo de 2018 no [Instituto] Tomie Ohtake, ela mostrou um filme [inaudível], que era um trabalho satírico sobre a presença dos militares no Rio de Janeiro da época [da ditadura] e que ela acabou terminando em 2014 (se não me falha a memória)... Sem um discurso muito fechado sobre por que retomar aquele filme naquele momento. Mas ela, naquele ano [2014], lembrou do filme que ela tinha guardado e quis terminar a edição e publicá-lo pela primeira vez depois de tanto tempo.

### Como se chama o filme?

O filme se chama *Um dia*, e a data é dupla, 1978/2014, algo assim. Aquilo [a palestra de Maiolino] acendeu uma luz, no sentido de que, além de existir a história das censuras, que a gente já um pouco conhece por diversas dissertações, livros e pesquisas, que teve o boicote à Bienal [de São Paulo de 1969], motivado por censura da Bienal da Bahia etc., há farta bibliografia sobre censura no teatro, censura na TV, censura nas novelas, os episódios envolvendo os músicos se tornaram muito célebres... Além desses casos de censura direta, sistemática, quando a Anna mencionou esse trabalho que, por algum motivo, não se concluiu, teve que esperar quatro, cinco décadas para existir, aquilo [me] fez pensar que existia todo um universo não mapeado (e difícil de mapear) das obras que poderiam ter sido e não foram, como no caso desse filme da Anna, como no caso de *Um X* da Carmela. Só que, naquele momento, eu não tinha ideia de que *Um X* existia. Por exemplo, eu já tinha trabalhado com a Carmela em um texto para um livro, e ela me mandou um portfólio bastante completo, de obras feitas em sua carreira toda. Não existia *Um X* naquele portfólio, porque realmente estava em um outro plano, de uma ideia não realizada. Eu nunca viria a saber, assim como você nunca viria a saber, que essa ideia existia.

Como foi o processo curatorial dessa exposição [*AI-5 50 anos*]: ele teve uma frente de entrar no arquivo da Bienal [de São Paulo] para procurar certos documentos; entrar no acervo da Aracy Amaral no IEB [Instituto de Estudos Brasileiros]; consultar algumas publicações, jornais na Biblioteca Mário de Andrade... [Ou seja], teve esse trabalho mais documental, mais clássico. Teve um trabalho de mobilização de pesquisadores que já haviam estudado particularmente alguns assuntos, como o Fernando Oliva em relação à Bienal da Bahia; a Izabela Pucu em relação à Festa das Bandeiras no Rio de Janeiro; a Caroline Schroeder com os episódios de censura e o boicote à [10ª] Bienal de São Paulo [1969]. E [teve] uma terceira frente que foi o contato direto com diversos artistas para quem eu mandei uma carta que explicava por que o projeto estava sendo feito, quais eram as preocupações, as premissas, e fazia uma pergunta sobre que projetos, ou que obras, eles não puderam, ou não quiseram, ou não conseguiram mostrar naquele período. Essa carta foi respondida de formas muito diferentes: alguns artistas falaram de censuras diretas, outros de autocensura...

O Antonio Manuel, por exemplo – tem um depoimento parcial dele no livro e na *internet* –, ele consegue falar por horas sobre as censuras que ele recebeu, porque ele estava em muitos lugares. E, talvez por usar jornal, fosse muito tangível a possível motivação

política do trabalho, e [por isso] ele fosse muito visado... Ou era um azar... Mas ele tem uma coleção de casos de censura. Outros têm situações mais tênues ou ambivalentes, entre esses outros, a Carmela me respondeu, e a gente marcou uma conversa, na qual ela contou de *Um X*, e ficou de procurar o projeto, porque, supostamente, ela fez um desenho... Onde esse desenho está? Com certeza não está com ela, talvez esteja em um arquivo do Marcello Nitsche, que foi marido dela na época, talvez tenha se perdido... Ela ficou alguns meses procurando esse desenho e não encontrou. Daí ela perguntou, "mas você quer falar disso?", no sentido de, não é exatamente uma obra censurada, não é nem exatamente uma obra... E eu falei "sim", porque para mim essa categoria de gestos interrompidos importa muito, ela precisava estar presente durante toda a exposição; porque senão parece que só se caracteriza um vestígio da violência quando ela chega às últimas consequências, e isso é a situação mais grave, [mas] que não elimina a existência das outras.

Na exposição, você tem uma parede de introdução, e daí tem a segunda parede, que é a parede amarela; nessa parede amarela, há algumas coisas que tentam alargar o que se imagina quando você pensa sobre ditadura e produção em artes visuais. A primeira era a manifestação da UnB [Universidade de Brasília] fotografada pelo Jorge Bodanzky, que é também

uma oportunidade para contar o quanto, muito antes do AI-5, uma série de iniciativas progressistas no Brasil foram duramente atacadas, especialmente a UnB, a UNE [União Nacional dos Estudantes], a reforma agrária, óbvio, e o Plano Nacional de Alfabetização [PNA] de adultos. A segunda era a Cybèle Varela com um caso de censura direta, documentada, com carta oficial guardada no arquivo da Bienal [de São Paulo], [também] em um episódio antecessor ao AI-5.

Antes disso, desculpa, tinha o Décio Bar, que entrou para vários textos como um primeiro caso de censura nas exposições em São Paulo, mas nunca se veiculavam imagens desse trabalho. Então era um trabalho que existia como um ponto de interrogação. Quando a gente conseguiu encontrar um dos três trabalhos que ele teria apresentado naquela exposição<sup>5</sup>, [pensamos] por que aquilo foi censurado? Em que medida aquilo carrega alguma coisa subversiva, crítica, direta? Direta, com certeza, nenhuma, mas, então, tem alguma coisa na própria estética que "brilhou" naquele momento como algo provocativo. Depois a gente tem, daí sim, a Cybèle Varela, que também tem um estatuto complexo, porque parte das consequências da censura

5 As obras de Décio Bar foram alvo de (auto)censura por parte da Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), em São Paulo, no contexto da exposição Propostas 65 (MIYADA, 2019, p. 39).

dela na [9ª] Bienal [de São Paulo, em 1967], é que a obra foi destruída. Então ela [a artista] teve que refazer a obra para poder estar na exposição, e essa refatura foi baseada em fotografias. [Ela foi feita] pela própria artista, com sua própria mão, mas tanto tempo depois, é impossível saber o quão fidedigna aquela produção é. Depois vem *Um X*.

Então você tem: um conjunto de fotos [de Jorge Bodanzky] que fazem referência a um projeto educacional que foi destruído como parte de um programa político que já era ditatorial antes do AI-5. Uma obra censurada [de Décio Bar] que demonstra o quanto a censura se estabelece ou é uma herança no Brasil que é mais da ordem do arbítrio do que de fatos objetivos e ofensas claras – e talvez mais moral, em um primeiro momento, do que ideológica. Depois, você tem uma obra diretamente, documentadamente impedida [de Cybèle Varela], mas que se perdeu e que se refaz para que seja possível imaginar o que a artista tinha colocado em cena. E daí você tem uma obra que nem saiu do papel, que continuou sem sair do papel<sup>6</sup>, e que se apresenta como uma lembrança e uma espécie de intervenção expográfica; porque ela traz um amarelo que se espraia pela

6 Possível referência ao fato de que o projeto de 1969 relatado por Carmela Gross não foi plenamente executado em AI-5 50 anos com *Um X*, conforme se abordará na sequência.

parede e ganha escala, como teria escala o tanque do caminhão [previsto no projeto original de *Um X*], mas sem simular a imagem de um tanque, ou sem simular a representação de um caminhão, ou mesmo sem trazer o caminhão. Ganha-se escala na cor, mas o gesto está na escala do braço, o "X" em si está na escala do braço; é a memória de um desenho mais do que o reencadeamento de uma pintura, como ela teria feito na época, uma pintura mais oficial, acabada.<sup>7</sup> Então era uma maneira de elencar as consequências dessas frustrações e impedimentos, sendo que a própria possibilidade de estar junto com essas obras também demandava mediações... Em um nível, toda obra de arte é vista em contexto mediado, mas [nos casos elencados] com um nível de mediação e uma explicitude de mediação fora do normal, fora do usual.

Uma coisa que eu pensei em falar, que não está escrito em lugar nenhum, é que esse [*Um X*] foi um processo de colaboração entre curador e artista muito franco e muito direto. Sem uma preocupação de uma divisão técnica

7 O projeto inicial de *Um X* previa pintar de amarelo um grande tanque utilizado no transporte de gasolina, marcando um "X" pintado em vermelho, com design padrão sobre a peça industrial. Na exposição, a fim de aludir ao desenho original que não foi encontrado, pintou-se de amarelo uma das paredes da mostra, na qual Carmela Gross desenhou um "X" manualmente (MIYADA, 2019, pp. 46–49).

entre o que o curador pode falar e o que o artista pode falar; o que é fazer uma obra, o que é fazer uma exposição. Isso [já] está no momento em que eu escrevo uma carta na qual eu não digo “quero mostrar este trabalho”, mas eu conto de uma pesquisa que lida, necessariamente, com coisas não documentadas e dou a oportunidade de uma conversa... É um gesto de confiança ou de escuta. Ela [Carmela Gross] se propõe a ler a carta, a responder e a contar algo que ela não tinha registrado de nenhuma outra forma; não tinha colocado no portfólio, não tinha publicado um texto, não tinha feito menção a isto em nenhuma exposição. Ela resolve que esse contexto específico justifica que ela traga à tona essa memória. Da minha parte, eu considero que a “não existência” dessa memória [física ou materialmente] é significativa, diz muito sobre a própria obra e sobre o momento, e convido ela a expor essa memória. Daí ela [a artista] pensa, em um vai-e-volta comigo, qual é a melhor maneira de expor isso. Lógico, durante um momento, a gente levou a conversa até aí e falou: “bom, vamos achar o desenho, a gente vai mostrar o desenho”, resolveu. Seria uma solução estável, firme, porque você fala: “eu levei uma memória até o ponto em que ela chegou em um documento material”, então eu mostro esse documento, ele atesta alguma coisa, e eu expando a história ou a reflexão sobre isso. Mas o documento continuou

ausente. Daí a gente teve que decidir se interrompia esse desejo, se só falava dele no campo de uma entrevista, alguma coisa assim, ou se insistia em mostrar algo que nem o documento guardou. A escolha naquele momento foi fazer isso [a última opção].

**Chegou a se cogitar executar, efetivamente, o projeto de 1969... Porque eu tive a impressão de que *Um X* é, na verdade, a tentativa de mostrar algo muito difícil de mostrar, isto é, a ocorrência de uma censura quase atmosférica, que inibe a própria criação artística. O que você contou até agora responde, de certa forma, essa pergunta, mas eu insisto na dúvida sobre se houve, em algum momento, a ideia ou a vontade de executar o projeto conforme concebido?**

A gente nunca falou sobre isso. Antes de tudo, porque foi um projeto feito sem subsídios, ele não tinha financiamento, não tinha recursos. Ele tinha a infraestrutura do [Instituto] Tomie [Ohtake], que não é pouca coisa, mas não tinha verba para transporte, para seguro, para nada, muito menos para comissionar uma obra dessa escala. Enquanto as cartas eram trocadas com os artistas, os acervos eram pesquisados e etc., ao mesmo tempo, a gente estava batendo “de porta em porta” e tentando doações de pessoas físicas. Até uma semana antes da exposição abrir, a gente não

tinha certeza se a verba iria bater com os custos. Alguns empréstimos [de obras de arte], por exemplo, a gente via “acabou de confirmar tal apoio”, vamos pedir aquele empréstimo. A gente ficava esperando garantir que teria dinheiro para pagar o transporte.

Como isso estava muito claro, acho que até na carta eu falava disso, nem passou pela cabeça realizar uma intervenção dessa escala naquele contexto. Mas eu também não tenho certeza se a Carmela teria interesse. Realmente, como era uma opção que estava fora “da mesa”... O que eu posso dizer é: a gente não levou esse raciocínio adiante, o raciocínio mais automático foi mostrar o documento; ele não existindo, a gente entrou no processo que gerou essa intervenção.

**Uma pergunta fora do *script*, mas estou muito curiosa, essas cartas e as respostas dos artistas estão compiladas de alguma forma?**

Não, estão em arquivo pessoal. As respostas dos artistas, em geral, 85%, foram telefonemas ou visitas pessoais. A minha carta era um jeito de colocar a coisa “na mesa” para que o artista ficasse uns dias pensando. Porque, em alguns casos, envolvia memória, como no da Carmela, lembrar de uma coisa específica; e, em outros casos, envolviam escolhas políticas, éticas, como você pode imaginar. No caso do [Carlos] Zilio, [implicava em] ele decidir visitar ou não tudo aquilo,

a prisão, o tiro, o hospital... É uma escolha humana antes de tudo. A carta, então, era um jeito de colocar todas as variáveis “na mesa”, para o artista já começar a conversa sabendo onde ele quereria ou não ir. Provavelmente, o texto curatorial, o texto de parede [da exposição *AI-5 50 anos*] usou algumas coisas que estavam nas cartas, isso foi sendo metabolizado.

**Eu fiquei muito fascinada com esse arquivo de coisas que não puderam ser feitas durante a ditadura que se criou ali [com a carta], para a exposição, e que está nela, mas não está, ao menos de maneira sistemática. Mas sigamos, então, com as perguntas: como foi a adaptação de *Um X* para o espaço expositivo? Porque me pareceu, não sei se é o melhor termo, que a obra é quase um *site-specific*, alguma coisa entranhada na própria exposição *AI-5 50 anos*. Isto é, o trabalho está física e conceitualmente imbricado na mostra. Você já referiu que o projeto foi adaptado em conversa com a Carmela, mas eu pergunto se houve, talvez, um esforço de decomposição dos elementos do desenho inicial, de pensar o que era mais importante na proposta de 1969 e tentar traduzir isso para o espaço expositivo? Por exemplo, você mencionou o aspecto da escala do tanque que foi “transplantada” para a parede, esse tipo de coisa... E aproveitou para emendar minha última questão**

### relativa a *Um X*, sobre o papel do texto da Carmela, ele faz parte da obra, não faz, é um documento?

Durante nossa conversa, lembrei de uma coisa. Em algum momento, eu olhei para o tamanho daquela parede e falei para a Carmela: “essa parede é similar ao tamanho de tanque, de um possível caminhão, você não quer pintar essa parede como se ela fosse um tanque de caminhão?”. O que, naquele caso, significaria pintar ela [a parede] inteira de amarelo e pintar [sobre o amarelo], com fita crepe, régua, *laser*, tudo, um “X” vermelho na parede inteira, exatamente como ela faria no caminhão [conforme o projeto inicial]. [Isso seria] uma hipótese de tradução. Daí ela desviou essa ideia para uma coisa que já faz parte do repertório da produção dela, sobretudo a partir dos anos 1990, se eu não estou enganado, que é a inscrição do desenho no espaço. A Carmela tem o desenho como um princípio de observação. A ideia de desenho de observação, na minha visão do trabalho dela, é uma ideia central.

Muitos trabalhos dela, mesmo que não sejam um desenho no final, eles são desenhos de observação da realidade, desenhos de observação do mundo. Eles anotam índices do mundo, em uma certa ordem, em uma certa sequência – desde *Projeto para a construção de um céu* [1981], as apostilas, aquelas que parecem coisas escolares, ou os neons, até *RODA GIGANTE* [2019], que ela fez

no [Farol] Santander... São maneiras de desenhar o mundo, de anotar o mundo, a sociedade, as cidades especialmente. Além disso, o processo de formação dela é muito marcado pelo Flávio Motta e pelas discussões de desenho, desígnio, projeto. Um desenho que absorve e lança, que guarda intenções e que dá forma e organização para intenções. Então o desenho é uma sempre dobradiça, ele não é um feito em si. E vários trabalhos da Carmela... Ali no fim dos anos 1980, começo dos anos 1990, ela fez coisas que você poderia chamar de pintura, uma pintura com suporte inusual, muitas vezes, que não tinha uma luxúria da tinta, como tem em muita pintura dos anos 1980, mas que era uma espécie de pintura. É uma parte menos vista do trabalho dela, menos presente no *site*, menos presente no portfólio, mas existe.

Essa incursão na pintura acabou deixando ela, na minha leitura, ainda mais próxima do desenho. E o que aconteceu é que a pintura foi assumindo contornos que não eram da tela, eram recortes de tecido, recortes de madeira, recortes de gesso, e tendo relações diretas com o espaço. Em vez de ser uma pintura não usual ou expandida, aquilo acabou sendo um desenho inscrito no espaço. A pintura serviu como uma espécie de *medium* para que o desenho atuasse diretamente no espaço. Isto gerou diversos trabalhos, um trabalho que se chama *Águia*; gerou uma participação dela em uma Bienal de São Paulo [20<sup>a</sup>,

1989], na qual ela fez uma sala em que todas as paredes eram “pintadas”, mas com materiais muito inusuais, e com desenhos diretamente sobre a parede, misturados com objetos que trazia do ateliê, misturados com folhas adesivadas... Era uma espécie de pintura imersiva ou de desenho aplicado no espaço, de um espaço desenhado. Esse gesto de inscrição do desenho no espaço, como uma forma de marcação, uma forma de medição, uma forma de rasura, faz parte do repertório da Carmela.

Quando eu chamei a atenção [dela] para uma quase coincidência do tamanho da parede com um possível tamanho de caminhão, embora a gente não saiba que tamanho teria o projeto mesmo, mas um tamanho plausível para um tanque desses; ela respondeu dizendo, “mas eu não vou traduzir aquele gesto, eu não vou fazer uma representação daquele gesto, eu não vou simular aquele gesto, porque tudo isto teria que ter sido feito na hora, eu vou inscrever esse desenho”. Não sei se ela usou essa frase, mas é como eu reconstituo, “eu vou inscrever o projeto, vou inscrever o gesto”. Essa ideia de inscrever o gesto envolve uma espécie de síntese, porque, na medida em que ela não está simulando o que teria sido feito, não está simulando a obra, ela leva aquilo para um regime de signo, de marca. Isto está muito presente no trabalho dela desde sempre, a escada que ela faz no barranco [*Escada*, 1968], os *Carimbos*

[1978], que são signos reproduzidos... Essa hipótese de que o desenho é um lugar de síntese, de condensação do gesto. Assim, ela condensou o gesto [do projeto inicial], ela menos representou a obra e mais condensou o gesto, que era, efetivamente, o que: marcar um “X” na paisagem. Por um lado, o feito de marcar a paisagem e, por outro, um signo que é sinal de impedimento, “X”, “não passe”, interrupção, corte... Ela trouxe esse gesto para o espaço.

No fundo, tudo se condensou no “X” feito com carvão. Já a cor é a nossa zona de acordo, por isso eu falo que acabou virando uma intervenção expográfica, porque a cor é uma memória do que poderia ter sido. É, de certa forma, a exposição imaginando a presença da obra e deixando que ela contamine o espaço. Mas eu vejo muito o gesto da Carmela resolvido nesse momento [gesto de desenho do “X” com as mãos] que ela está lá, em pé, sobre um banco, marcando a parede. Assim como, em algum momento, ela marcou o papel. Se você pensar, é parecido com o que ela fez no *Arte/cidade I*, quando ela pegou uma folhinha de papel, quadriculou e fez umas rasuras pequenas e depois chamou engenheiros e etc. para transformar em buracos de dois metros, sabe<sup>8</sup>? É esse processo de derivada

8 A obra se chama *Buracos*. O evento *Arte/cidade I* ocorreu no antigo Matadouro Municipal, em São Paulo, no ano de 1994.

e integral do pensamento através do desenho, porque o desenho pode ser uma ideia muito condensada que vai se expandir, ou uma imaginação muito ampla que vai se condensar. Isto é um pressuposto do trabalho dela que ela usou, de modo que toda aquela história se condensa nela fazendo um “X” novamente, diretamente na pele da exposição.

O texto eu acho que é simples. O texto, para mim, é um metatexto. Na literatura, existe essa categoria do metatexto, que são as notas de rodapé, a dedicatória, o próprio título, a “orelha” do livro... Todos esses expedientes que você acopla ao texto. Digamos, qual é o texto de um livro de poesia? O texto é o poema; cada poema é um texto. A nota de rodapé, a dedicatória, a folha de rosto, a “orelha”, elas não são o texto, elas são metatexto, um texto que existe em função do outro, e que deixa uma marca no outro, mas eles não se confundem. Acontece, às vezes, de alguns metatextos serem tão pregnantes, que você nunca vai cogitar editar um poema ou um livro sem aquela dedicatória, porque ela muda tudo. Há livros que, se você ler a dedicatória, ela muda, potencialmente, como você vai ler o livro inteiro. Mas você ainda reconhece que aquele texto existe com um estatuto de dedicatória. O metatexto tem esse pertencimento disputável a cada reedição, toda vez que você reedita ou compila um livro, você tem que escolher manter a

dedicatória ou não, manter as notas de rodapé ou não, acrescentar outras ou não. Eu acho que aquele texto faz esse papel, ele está ali contando essa história.

Como, no fundo, a única existência tangível desse trabalho é a memória da Carmela, até que se prove o contrário, até que alguém ache esse desenho; eu achei que era demais aquela narrativa ficar inteira na minha voz ou na voz da legenda curatorial neutra. Era importante que viesse a assinatura dela, ela viesse se responsabilizar por aquela versão da história. Em última instância, eu estou falando: “eu não sei se isso é verdade, eu sei que ela contou essa história e que ela produz sentido”. O texto funciona como esse metatexto que esclarece o sentido do gesto, ou sugere um sentido para aquele gesto, que não precisa do metatexto... Antes do metatexto aquele gesto já está produzindo sentido. Eu sei que tem gente que é muito ruim de ler legenda [...], as pessoas estão interpretando muito antes de ler. Mas estando lá, ele [o texto] oferece um sentido e um motivo, e é, logo em seguida, complementado por outro metatexto que é um comentário sobre o que aquilo está fazendo na exposição e sobre como eu vejo aquilo dentro do trabalho da Carmela em geral.<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> Tanto na exposição, em pequenas placas brancas ao lado do “X”, como no catálogo, constam um texto de Paulo Miyada sobre a obra e, em seguida, um relato de Carmela Gross.

### **Vou seguir com as perguntas sobre Fronteira vertical. Eu gostaria de saber um pouco sobre a retomada e a execução desse trabalho do Cildo Meireles no 34º Panorama da Arte Brasileira no MAM-SP?**

Vou tentar fazer uma cronologia. A Aracy [Amaral] apresentou a proposta de trazer os zoólitos, os povos sambaquieiros para o centro do Panorama, o que significava trazer uma espécie de enigma; porque é uma coisa sobre a qual o Brasil, a população brasileira conhece pouco, apesar da sua relevância mundial, sobre o que é a humanidade. Além disso, ele [o zoólito] é um artefato indígena, autóctone, de um povo pré-colonial, sobre o qual, portanto, nós temos muito poucas informações, e mesmo o que a gente imagina quando se fala em indígenas brasileiros ajuda relativamente pouco. A gente tem poucas garantias de que aquilo que se pode saber sobre os indígenas brasileiros, hoje ou na época da colonização, seja aplicável ou discutível, e em que níveis, em relação aos povos sambaquieiros, já que, basicamente, o legado material deles são os sambaquis e o zoólitos. São enigmas e mais enigmas, tem um sentido de pré-história... Problemas antigos e que se aplicam a muitos lugares da pré-história.

Quando ela [a Aracy Amaral] me chamou, o meu diálogo era sempre [no sentido] de explicitar, de esclarecer isso, colocar esse enigma no centro da

discussão. Trazer os zoólitos era uma maneira de acrescentar um capítulo na história da arte brasileira, se a gente quiser chamar assim, ou na história do território brasileiro, ou dos povos brasileiros. Um capítulo anterior ao Brasil, sobre o qual nós temos mais perguntas do que respostas, e que não deixa, por isso mesmo, e, além disso, pela escala territorial, pela forma, pela materialidade da coisa, etc. de ser muito magnético, prenhe, inesquecível. A gente discutiu muito sobre isso, e ela falou: “então eu quero trazer seis artistas contemporâneos” – não sei se [o número] tinha a ver com o espaço, ou tinha a ver com o orçamento, ou tinha a ver com a ideia de que eles iriam fazer obras novas...

[A ideia] não era fazer uma coleção de obras [de artistas contemporâneos] que parecessem zoólitos. Era mais assim: vamos trazer seis pessoas de perfis, gerações e linguagens muito diferentes, para olhar para os zoólitos e, junto com eles, pensar em um território brasileiro, mas sendo informados por esse grande ponto de interrogação. Se você fala, “vamos pensar o território brasileiro e vamos começar pela ditadura” ou “vamos falar do território brasileiro e vamos começar pela chegada dos europeus”, não é que sejam certezas, mas são marcos que já colocam em cena chaves interpretativas e problemas históricos, sociológicos e políticos muito claros. Quando você fala, “vamos pensar o território brasileiro” e, para começar essa conversa, eu trago os

zoólitos, oferece-se, de certa maneira, uma chance de as variáveis “na mesa”, de repente, serem outras do que aquelas com as quais a gente está lidando o tempo todo. Eu achei uma oportunidade interessante justamente porque a gente têm vivido algumas repetições, discussões recorrentes, e essa poderia chegar em outros lugares. A Aracy sugeriu, logo no começo, Miguel Rio Branco, Cildo Meireles e Cao [Guimarães], eram três nomes que ela imediatamente trouxe. Depois, no diálogo, no debate, a gente foi pesquisando, discutindo, e acabou trazendo também a Erika Verzutti, o Pitágoras Lopes e a Berna Reale.

No caso do Cildo, a gente começou uma conversa contando sobre os zoólitos – [que] ele já conhecia um pouco [...] –, falando de território brasileiro etc., e falando que queria comissionar um trabalho novo. O Cildo tem um repertório de ideias não realizadas que ele vai lançando e tentando concretizar de tempos em tempos. Algumas ideias foram feitas muito próximas à sua concepção, como *La bruja*, aquele trabalho com a vassoura e os fios na [16ª] Bienal [de São Paulo, 1981], ou *Cruzeiro do Sul*, a sua primeira versão, ou *Fiat Lux*. E outras, não, existiram como ideia muito tempo, [por exemplo] aquele trabalho em que ele inclina o piso, uma variação dos *Cantos* em que ele inclina o piso de uma sala inteira [*Ocupações*]. Mas [durante a conversa sobre o 34º Panorama] ele não falou imediatamente

de nenhum trabalho que ele queria fazer, daí a gente marcou uma reunião.

Nos dias anteriores [à reunião], a gente discutiu a série *Arte física* do Cildo, que é uma série que tinha participado da exposição dele no Reina Sofia, estava inteira no catálogo. A série tem uma particularidade que é: aqueles desenhos foram acabados já em um momento no qual o Cildo lidava com uma dúvida sobre como uma obra não feita pode existir. Esses desenhos já eram ideias que, durante um tempo, existiram [só] como ideias, talvez anotações em algum tipo de caderno, algum tipo de material que ele não mostra para ninguém. [Mas] em algum momento ele falou: “agora isso é uma série, vou passar a limpo cada projeto”, então ele pegou papéis iguais, trabalhou com muito cuidado, com nanquim, com aquarela (não sei se aquarela ou *canetinha*), com cor, com colagem; fez cada um deles muito certinho, formou uma coleção, uma série.

Ele já tinha dito antes de a gente puxar esse assunto com ele [sobre *Arte física*], que boa parte daquelas ideias eram infactíveis, sendo que esse “infactível” tinha dois grupos: um infactível porque, realmente, é algo de uma escala que está além da escala prática, viável, tecnologicamente, [em função dos] recursos etc., e está além para quase qualquer um – são limites da abstração do pensamento. E outras [propostas, do segundo grupo] eram infactíveis

para ele naquela época [1969], quando ele estava em Paraty, tendo ideias e vivendo um pouco isolado do Rio de Janeiro, sem fazer exposição, e com muitos poucos reais... Reais [risos]... Unidades monetárias por dia... Mas tendo muitas ideias, que, naquele momento, ele não tinha como [executar]. Teoricamente, ele fez a [proposta de] *Arte física* da *Fronteira Rio-São Paulo*<sup>10</sup>, isso dava para fazer, mesmo sem recursos, ainda mais estando em Paraty. É uma coisa que você tira um dia, dois [e faz]. O ponto mais alto do Brasil [*Fronteira vertical*] estaria, então, nesse segundo grupo [viáveis, mas infactíveis por limitações do artista em 1969].

Essa era uma das maneiras como ele categorizava esses projetos: os totalmente impossíveis, no limite do pensamento, e os que não deu para fazer na época. Além disso, tinha uma outra subdivisão, de obras que ele meio que nunca quis fazer, e outras que ele continuava querendo fazer. Tem várias obras que o Cildo, há muito tempo, se pudesse, ele faria: uma delas, que teve uma versão na Bienal de Istambul, há mais de dez anos, é uma espécie de

casa, não casa... Não lembro o título [*Casa sem casa*, 1997–2003]... Mas são quatro esquinas, com uma casa em cada esquina, e, em uma delas, ele abriria uma porta do banheiro para a rua, na outra, da sala para a rua, na outra, do quarto para a rua, na outra, da cozinha para a rua, de modo que esses quatro cômodos daquele cruzamento ficariam livres, qualquer pessoa poderia usar. A pessoa, então, ficaria morando nas quatro casas, mas [ao mesmo tempo] não moraria em casa nenhuma, já que o intervalo entre as casas [os cômodos] seria a rua. Esse é [um projeto] muito difícil, porque você tem que achar um lugar que tenha quatro casas, uma em cada esquina, que as quatro estejam disponíveis... Então ele já tentou algumas vezes, fez algumas versões, uma, eu acho, em Istambul, mas nunca realizou o projeto.<sup>11</sup>

Enfim, ele também tinha essa divisão [entre propostas de *Arte física* que gostaria e que não gostaria de realizar]. O *Fronteira vertical* era um dos cruzamentos desses dois subgrupos:

11 “Apropriação de 4 cômodos térreos existentes que formam uma esquina urbana. Depois de uma reforma, esses cômodos se convertem, casa um, em sala de estar, sanitário, cozinha e dormitório, todos com livre acesso à população. Essa casa explodida, virtual e ao mesmo tempo real, é formada pela união de cômodos separados entre si por pelo menos uma rua e duas calçadas. A única versão que foi montada não obedeceu à premissa inicial do projeto, pois os cômodos foram construídos do zero em um espaço público vazio, durante a 8ª Bienal de Istambul (2003)” (MATOS; WISNIK, 2017, p. 155).

era um trabalho que ele continuava querendo fazer e era um trabalho que ele não tinha como fazer na época [1969], mas, virtualmente, é possível. É caro, dá trabalho, é burocraticamente complexo... E mais do que isso, durante um tempo, teve um debate que, quando mudaram o modo de medição, o pico mais alto do Brasil saiu daqui, foi para lá.<sup>12</sup> Agora pareceu um momento em que já não tinha mais como mudarem o consenso de qual era o ponto mais alto do Brasil, a não ser que mudem as nossas fronteiras, mas a medição chegou em um nível de precisão que não vai mudar “amanhã”. Então, a gente tinha algum recurso para fazer, ele continuava querendo fazer, só que ele mesmo não tinha condições de fazer, fisicamente. E é pesado, é pesado e tem muitas incertezas, porque é um território que é reserva nacional, um território coberto por uma base militar e um território indígena, ianomâmi. Logo, tem muitas autorizações, e tem épocas que você não fala com os ianomâmis, porque é época de chuva, então não tem acesso à aldeia na base do monte, tem épocas que os militares estão com discussões com a Funai [Fundação Nacional do Índio], tem épocas que a Funai não está se dando bem com os militares...

---

12 Quando da criação do projeto, em 1969, o ponto mais alto do Brasil era o Pico da Bandeira (MG). Já, em 2015, momento da realização, conforme técnicas mais apuradas de medição, reconheceu-se o Pico da Neblina (AM) como altura máxima do país.

Precisa de um alinhamento dos astros para que [essas instâncias] concordem. Todos precisam autorizar: a Funai, os próprios ianomâmis e o Exército, e você precisa ir em uma época em que as chuvas permitam também, senão você nem chega, ou não consegue subir [até o alto do Pico da Neblina].

Depois que se concordou que esse projeto era viável e interessava, teve muito trabalho para tornar isso possível. E algumas coisas foram agregadas ao projeto, uma foi [a participação do] Edouard Fraipont, que acabou virando co-autor do projeto. No catálogo do Panorama não está, mas hoje, no próprio catálogo da AI-5, em outras apresentações, já não aparece que a obra é do Cildo com a participação do Edouard, a [autoria da] obra aparece como Cildo e Edouard. Isso porque, por mais que ele [Cildo] tenha tido a ideia, o nível de demanda, especificidades e escolhas feitas pelo Edouard tornaram essa versão “pronta” da obra algo que é dos dois. Foi uma decisão do Cildo com o Edouard, que foi sendo feita, quase deu tempo de [a autoria] estar decidida na época do catálogo [do Panorama], acabou ficando daquele jeito, mas depois eles atualizaram.

A outra [coisa agregada] foi a agência ianomâmi, porque para eles aquilo [o Pico da Neblina] não é o pico mais alto do Brasil, aquilo é o que é, um lugar sagrado do território deles, é o ponto mais alto do território deles, se é no Brasil ou não, isso é uma

questão secundária na perspectiva deles. Primeiro, eles pediram para ir ao MAM/SP, para ver o que era um museu, para tentar entender. Foi uma conversa muito peculiar. A sensação que deu é que, no final, eles chegaram a uma conclusão como “você acreditam nisso, então pode fazer”. Eles continuaram não entendendo, ou não “acreditando”, não vendo muito o porquê de tanto esforço para isso, mas chegaram à conclusão de que, se era importante para a gente, isso bastava, desde que a gente respeitasse os critérios e momentos e desse uma reciprocidade de visibilidade. Eles pediram que a versão deles sobre o que é aquele monte estivesse junto com a obra, por isso que ela está no catálogo, em duas versões, e na exposição, também, nos dois textos e no vídeo com depoimento deles. Eles fizeram muita questão de que o Edouard filmasse, que fosse traduzido, porque eles queriam ter certeza de que, ao mesmo tempo em que tinha uma obra dizendo “no ponto mais alto do Brasil”, também estivesse dizendo “esse é um lugar sagrado [para os ianomâmi]”.

Uma terceira coisa é que, no projeto original, fala-se em um pedra preciosa. Eu não lembro se está escrita essa palavra, ou se presumia que era um diamante. Logo no começo, o Cildo falou que um dos problemas para fazer essa obra é que, se você colocar um diamante e colocar no jornal que você pôs um diamante... Além de não ter

dinheiro para comprar um diamante [risos], mas mesmo se se ganhasse um diamante, iria criar uma espécie de “corrida ao ouro” das pessoas tentando subir lá para roubar o diamante. E esse não é o escopo da obra. Eu lembro de ter consultado professores da USP para pensar em uma alternativa de minério. Porque o Cildo falou que o importante nesse projeto, em outros poderia ser o valor do diamante, mas, nesse caso, o mais importante não é o aspecto de ser uma coisa cara ou luxuosa, o importante é ser uma coisa que venha das profundezas do país. Ou seja, você está mexendo com a maior altitude e trazendo uma matéria que é de grandes profundezas, uma rocha formada no magma. Daí a gente chegou naquela pedra, que agora esqueci o nome...

### **Kimberlito?**

Isso, no kimberlito, que tem muitas coisas em comum com o diamante, menos o valor econômico, e a durabilidade é alta, mas também não chega a ser igual a do diamante. As variáveis relativas à Terra estão lá, o que não está é o valor agregado. Foi isso. A apresentação foi um pouco complexa, porque, no fundo, o gesto era o gesto, e a gente acabou decidindo por uma soma de elementos. A gente apresentou: o projeto original; a foto do antes e depois [da intervenção no Pico da Neblina]; o vídeo, que não chega a ser um *making off*, mas é uma narrativa da subida e da colocação

da pedra; a maquete, que equivale a tornar palpável aquele incremento – ele [o Edouard Fraipont] trouxe o centímetro [de rocha] tirado do pico, que está na ponta da maquete; o texto sobre o Cildo; os textos ianomâmis; e, ainda, a gente mostrou materiais da [série] *Arte física*. Pelo soma de elementos, [por mais que] o trabalho não estivesse lá [e sim no Pico da Neblina], várias instâncias do trabalho foram formando uma constelação que se complementava.

**Fronteira vertical foi exposta também em *AI-5 50 anos*, mas sem o projeto, só com as fotografias da realização. Isso foi uma escolha expositiva? Ou se deveu a uma dificuldade prática de acessar o projeto?**

Foi uma escolha, antes de tudo, pragmática, porque o desenho é único e as fotos são múltiplas, então o seguro e o transporte do desenho eram substanciais o suficiente para tornar impossível. Também, não sei se é o correto, mas eu levo muito em conta a história do trabalho em relação ao lugar onde ele está sendo exposto. A *AI-5 50 anos* ocorreu poucos anos depois do Panorama, então, por mais que não dê para presumir que o público de um viu o outro, aquele trabalho está em uma cultura que circulou recentemente e teve desdobramentos *online*, em revistas, catálogos... Isso não torna obsoleto mostrar um trabalho, nem dá para contar com isso, tem que

tentar resolver a exposição sempre de modo que ela esteja o mais pronta possível; mas, em uma hora de escolha [necessária] entre mostrar o trabalho com foco em só um dos aspectos dele, ou deixar de mostrar, eu preferi mostrar, apostando que ele não fosse tão obscuro quanto outras coisas da exposição. E também entendendo que, no fundo, o trabalho está feito lá no Pico da Neblina, não está nem no projeto, nem na foto, nem na maquete.

Além disso, de novo [como no caso de *Um X*], interessava mostrar esse projeto tanto porque ele acabou sendo feito, quanto porque, na época [1969], ele não foi feito. E ele, na exposição, comentava, também, um certo modelo desenvolvimentista, um nacionalismo ufanista bem patético, mas que fez parte da retórica da ditadura, como uma espécie de contrapartida para a sociedade: “eu tomo a sua liberdade, mas eu te dou o sonho de um país grande”. Para mim, esse é um dos aspectos mais relevantes do trabalho. O fato de ele ser tão difícil de fazer, tão quixotesco na sua fatura, tão ridiculamente desproporcional e, ao mesmo tempo, teoricamente, estar mexendo em um dado tão concreto. No limite, se fizerem uma nova medição, a altura do Pico da Neblina vai dar um centímetro a mais, e daí vai ter que aumentar a altitude máxima do território. Esses paradoxos de escala, tão recorrentes e importantes na obra do Cildo, tomam sua forma mais exacerbada nesse projeto. No

Panorama, ele estava como uma de várias formas de pensar o território e, na *AI-5*, mais especificamente em relação ao desenvolvimentismo.

**Minha última pergunta é justamente sobre isto, eu queria te convidar a falar um pouco sobre a anedota, conforme você relatou em um texto sobre o Panorama, que o Cildo teria contado a respeito do Costa e Silva e a altura do Brasil...<sup>13</sup>**

É essa anedota que, digamos, referenda a minha leitura de que a obra está discutindo o desenvolvimentismo e o ufanismo – essa vinculação tão recorrente de ufanismo e desenvolvimentismo, e colonialismo, em última instância. É muito típico do Cildo apresentar um encadeamento conceitual de uma obra, não por um texto análogo a um texto crítico ou teórico, mas por uma história. Ele é um grande contador de histórias. Então, em vez de falar “eu estou discutindo tal coisa”, ele te conta uma história e deixa que você faça a sua associação.

13 “Em uma visita ao Panorama com estudantes, o artista [Cildo Meireles] contou uma anedota que poderia estar entre as referências na concepção de seu projeto. Dizem que o general Costa e Silva, quando presidente do Brasil, estava em um avião a 11 mil pés de altitude e perguntou a um assessor se ali eles ainda estavam em território brasileiro. Com a resposta positiva, o general teria dito: ‘Nossa, sabia que o Brasil era grande, mas não que era tão alto!’. A estupidez do comentário tornou-se célebre porque reflete a vontade de grandeza

e o discurso desenvolvimentista que a ditadura militar reeditou de forma caricata e que atravessa toda a história da república nacional. Nesse contexto, a ação do artista aterrissa no plano concreto um tipo de especulação sobre o crescimento do país que nos persegue até hoje, tamanha obsessão de jornais e analistas sobre índices econômicos e financeiros, tratados como única panaceia ao atraso local” (MIYADA apud COCCHIARALE; SEVERO; PANITZ, 2017, pp. 137–138).

