

## RE-INSERÇÕES EM CIRCUITOS ALEGÓRICOS: A FOTOGRAFIA NA OBRA DE CILDO MEIRELES

Marco Antonio Pasqualini de Andrade, Prof. MSc.  
marcodeandrade@uol.com.br

Este trabalho tem por fim estudar o artista Cildo Meireles do ponto de vista do uso da imagem fotográfica em sua obra.

Partindo de uma classificação das obras em quatro grupos principais, e analisando alguns exemplos, pretende-se verificar qual a posição do artista frente ao meio fotográfico, e de que modo seu uso poderia levar a uma compreensão alegórica de seu significado.

As relações entre fotografia e alegoria têm como ponto de partida idéias de Walter Benjamin e Roland Barthes, e de sua compreensão por autores e críticos contemporâneos como Craig Owens e Benjamin Buchloh, segundo os quais uma parcela significativa da produção contemporânea poderia ser melhor compreendida a partir de seus processos alegóricos, nos quais os métodos de apropriação e montagem, em especial da imagem fotográfica, seriam predominantes<sup>1</sup>.

Não se tratando o artista em questão alguém cuja obra seja imediatamente lembrada pelo uso da fotografia, este estudo não pretende ir além de identificar certos pontos de sua obra, lançando uma nova luz que possa esclarecer seu significado, e portanto seu limite se encerra em um interesse específico e em um possível desdobramento para a questão geral das relações entre fotografia e artes plásticas no Brasil.

O primeiro ponto a ser levantado é que, enquanto artista alinhado de maneira próxima às chamadas vertentes conceituais das décadas de 60 e 70, Cildo Meireles tem uma consciência do poder da imagem e da ideologização dos circuitos nos quais esta transita, e é justamente seu embate com o circuito e a instituição, sempre gerando uma problematização e questionamento de seus aspectos “naturais” e “culturais” que faz com que a imagem fotográfica seja efetivamente utilizada em sua obra, mesmo que esta seja vista como pura mensagem destituída de valor. Se Meireles freqüentemente prefere ativar aspectos sensoriais não visuais de suas propostas, ao mesmo tempo ele demonstra ter

---

<sup>1</sup> Ver OWENS, Craig. *The Allegorical Impulse: toward a theory of postmodernism*. In: MICHELSON, Annette (et alli). **October: the first decade**. Cambridge: The MIT Press, 1986, p. 203-235, p. 203-235, e BUCHLOH, Benjamin. H. D. *Procedimentos alegóricos: apropriação e montagem na arte contemporânea*. **A/E Arte & Ensaios**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA-UFRJ, ano VII, n.7, 2000, p.179-197.

consciência de que é a imagem que veiculará a transmissão de suas ações, embora esta nunca possa substituir o dado fenomenológico da presença física do espectador (ou participante) perante a obra.

O dado documental da fotografia é um aspecto comum da produção conceitual, que se soma a outros meios documentais como textos, projetos, gráficos, arquivos, registros por filme e vídeo, etc. Justamente por isso, enquanto documento, procura-se demover o meio de seus aspectos “artísticos”, ou seja, da codificação de uma visão autoral baseada freqüentemente na tradição pictórica, formal, temática e conteudística da fotografia. Ela deve ser neutra, fria, não-estética. Assim, encontramos tanto ênfase em uma imagem propositalmente “amadora”, com sua precariedade técnica assinalando um afastamento da “boa imagem”, como também imagens que tentam imitar a indústria cultural de massa (foto de propaganda de produtos) e ainda a possibilidade de uma objetividade extremada, absolutamente técnica, derivada da ilustração científica.

No caso de Meireles, as fotos, normalmente realizadas por outros artistas ou fotógrafos profissionais, são, em sua maioria, de caráter objetivo, pensadas como demonstrações de processos científicos. Os fundos geralmente neutros, claros, evidenciam o objeto exposto, que pode estar acompanhado de mãos ou partes do corpo de personagens que os manipulam. Rostos e cabeças com freqüência não são mostrados. Os objetos parecem querer provar sua pura presença material e física, como entes no mundo real e experimental.

Seqüências de imagens são bastante utilizadas pelo artista, enfatizando mais uma vez seu caráter de “experiência científica”, modos de fazer, causas e conseqüências, reações, processos. As re-contextualizações ou apropriações de imagens são usadas, mas com certa parcimônia. Já a apropriação de objetos é mais freqüente, geralmente de modo acumulativo ou serial, e modificados em algum aspecto significativo.

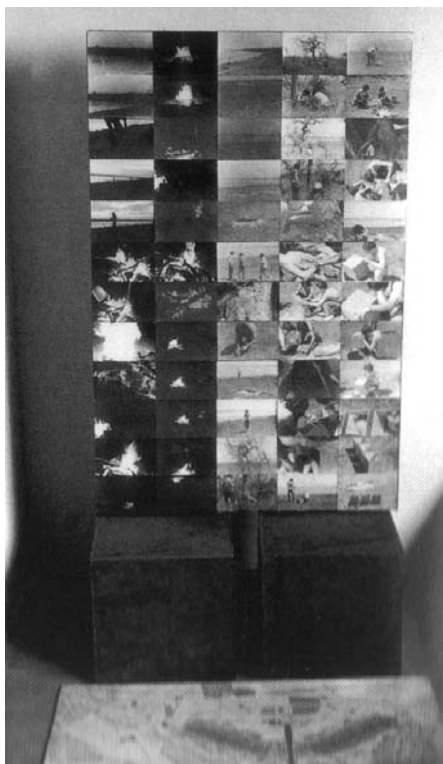
A seguir, serão analisadas algumas obras do artista, agrupadas em quatro categorias possíveis do uso da fotografia em seu trabalho.

## 1. Fotografia como documentação de ações

Dentro deste primeiro item, podemos destacar, do início de sua carreira, duas ações, ambas envolvendo a combustão por fogo: “Arte física: caixas de Brasília/Clareira”, de 1969 e “Tiradentes: totem-monumento ao preso político”, de 1970.

A primeira interessa particularmente por resultar em um conjunto de elementos heterogêneos a serem expostos juntos: duas caixas de madeira contendo terra, um mapa com a localização da ação e da terceira caixa enterrada, e sessenta fotos em preto e branco seqüenciais, montadas em um painel de ma-

deira de 100 x 70 cm., que registravam toda a ação. O trabalho consistia em uma fogueira, realizada às margens de um lago de Brasília, e o posterior recolhimento das cinzas e da terra nas caixas, sendo uma delas enterrada no local. As fotos foram distribuídas no painel em cinco seqüências verticais de doze imagens: a primeira documenta algumas vistas do lago em um fim de tarde e o início da combustão; a segunda registra a queima propriamente dita; a terceira volta a apresentar as vistas do lago, agora pela manhã, os restos da fogueira e o início dos trabalhos de retirada do material; a quarta e a quinta mostram o processo de colocação dos escombros nas caixas. Participaram da ação, além de Meireles, Alfredo Fontes e Guilherme Vaz, este último quem, provavelmente, fotografou a cena.



**Arte Física: Caixas de Brasília / Cláudio Meireles (1969).** Duas caixas de madeira, com aresta de 30 cm, painel com seqüência fotográfica e mapa. (Foto: Regina Bittencourt. Fonte: MEIRELES, 1999.)

O painel apresenta, assim, um caráter eminentemente documental, como uma seqüência cinematográfica de fotografias que “testemunha” a ação executada, e ao lado das próprias caixas e do mapa, descreve os fatos sem necessidade de palavras explicativas.

Como um ritual, que poderia ser fúnebre ou invocatório, esta obra evoca uma ação clandestina, que segundo Meireles provocou até mesmo a intervenção de soldados que apareceram para proibir o fogo<sup>2</sup>.

Podemos entender que o ato envolve dois momentos emblemáticos: a fogueira, que é um poderoso emissor de um sinal, anúncio da ação, e o depósito das memórias, que condensa nos restos do ato uma lembrança, uma herança cultural a ser transmitida à posteridade.

O mesmo sistema binário comparece em “Tiradentes”, realizado no Parque Municipal de Belo Horizonte em abril de 1970. Do mesmo modo, é uma fogueira, que no caso consome galinhas vivas amarradas a um poste vertical, que precipita a ação. No dia seguinte, as cinzas permanecem ao lado do poste queimado, como um símbolo do acontecimento.

Neste segundo caso, também houve uma documentação fotográfica de todo o processo, realizada por Luiz Alphonsus. O diferencial é que estas não foram agrupadas em uma seqüência a ser exposta junto aos restos materiais do gesto artístico. Aparecem como registro da ação *a posteriori*, normalmente isoladas em publicações ou exposições do artista.

Nos dois casos, porém, o poder alegórico da fotografia se mostra bastante acentuado, acompanhada ou não de outros elementos da ação. Se na primeira obra o caráter político é bastante abstrato e físico, na segunda sua evidência é acentuada pelo título e pela data (1º. de abril) do acontecimento, além do grotesco e horror do sacrifício de animais vivos, que foram diretamente associados à imagem da auto-imolação de um monge budista em Saigon, alguns anos antes.

Assim, o caráter indiciário das fotos se transforma em metáforas de idéias e situações deslocadas do fato original que registram.

## 2. Fotografia como proposição de ações

Neste segmento, podemos incluir as séries “Inserções em Circuitos Ideológicos”, de 1970 e “Inserções em Circuitos Antropológicos”, de 1971.

---

<sup>2</sup> MEIRELES, Cildo. Lugares de Fruição. Entrevista a Nuria Enguita (excertos) 1994. **Cildo Meireles**. São Paulo: Cosac & Naify, 1999, p. 137-8.

Nas duas, enquanto proposições dirigidas ao público, mais do que a presença física dos objetos modificados (garrafa de Coca-Cola e cédulas de Cruzeiros e Dólares) ou construídos (fichas telefônicas, pentes), o mais importante era o registro do “como fazer”, as instruções do modo com que o espectador poderia se transformar em participante do jogo artístico proposto. Para isso, seqüências de fotografias do processo, de autoria de Pedro Oswaldo Cruz, foram mostradas ou publicadas, como instruções a serem seguidas (a datação de tais imagens provavelmente se situa no final da década de 70, e serão publicadas em um livro lançado pela Funarte em 1981).

De modo didático, e bastante despojadas, tais fotos registravam em fundo neutro, com a inclusão esporádica de mãos, os materiais, métodos e objetos envolvidos na proposição, deste modo destituídas do impacto de “Arte Física” ou “Tiradentes”.

Aqui, o paradigma das imagens é o procedimento científico, justamente com sua neutralidade e objetividade impostas pela experiência da ciência.

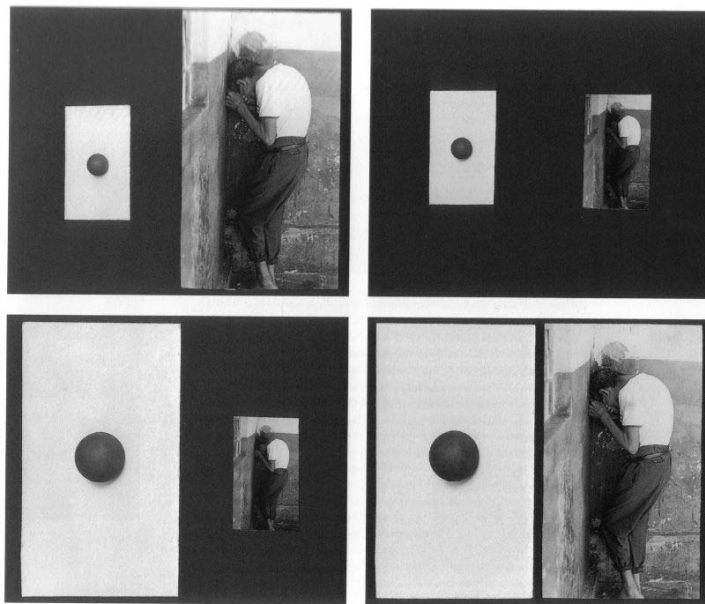
As conseqüências das proposições, entretanto, seriam verdadeiras contravenções, atos políticos e desafios à ideologização da cultura cotidiana e dos circuitos que a envolvem. Portanto, mais uma vez o caráter alegórico está presente na fotografia, que evoca e torna possível uma consciência e um gesto revolucionário por parte do espectador, potencial participante da obra.

### 3. Fotografia como re-contextualização de imagens

Existe uma imagem que aparece várias vezes nos trabalhos de Cildo Meireles durante a década de 70: é a foto de um interno de uma instituição de doentes mentais que está encolhido em um canto de parede, de lado ou de costas, escondendo seu rosto com as mãos, cabeça abaixada, recurvado, pernas arqueadas (ainda não foi possível apurar se a autoria da foto é do próprio artista, ou não).

Para Meireles, esta imagem simboliza o “gueto”, ou seja, a segregação cultural de um segmento da população, acuada pela cultura hegemônica que a oprime. Entretanto, vê no gueto a possibilidade da consciência e da discussão ideológica, um potencializador de trocas energéticas e de conhecimento, gerando desse modo um ato libertador.

A imagem aparece pela primeira vez em uma publicação em jornais que acompanha a exposição “Eureka/Blindhotland”, em 1975. Em cada jornal, a foto está justaposta a de uma esfera em um fundo neutro branco, sempre em dimensões diferentes: uma pequena e a outra grande, a primeira grande e a segunda pequena, as duas pequenas, as duas grandes, e a mesma seqüência com as imagens em posição invertida.



**Eureka / Blindhotland** (1975). Inserções em jornais diários. (Fotos de Max Jorge Campos Meireles e João Carlos Horta. Fonte: MEIRELES, 1999.)

Trabalhando com a comparação e as variações probabilísticas do tema, Cildo Meireles cria uma relação de possibilidades que sugere que não há condição única privilegiada na cultura humana. Posição e tamanho são apenas contingências, que podem ser alteradas a qualquer momento.

No mesmo ano, o artista edita um disco chamado “Sal sem Carne”, pela galeria Luiz Buarque de Holanda e Paulo Bittencourt, em cuja capa aparecem um conjunto de fotos realizadas pelo artista e por Max Jorge Campos Meireles, dispostas como contatos fotográficos, com as bordas do filme sugerindo uma película cinematográfica. No centro de cada face da capa aparecem duas imagens ampliadas: a de uma tribo indígena e uma outra versão do interno, quase na mesma posição, mas visto de costas. As cenas provêm de uma viagem a Goiás, com um nítido caráter antropológico. O disco apresenta também os sons registrados na viagem, em oito canais “quatro para as culturas indígenas e quatro para a portuguesa”, como “uma novela de rádio realizada no gueto”<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> MEIRELES, Cildo. Entrevista. Gerardo Mosquera conversa com Cildo Meireles. **Cildo Meireles**. São Paulo: Cosac & Naify, 1999, p.30.

A terceira obra que utiliza a mesma imagem é “Zero Cruzeiro”, de 1974-78. Numa montagem reproduzida em offset de uma imaginária nota de zero cruzeiro, aparece, de um lado, a imagem do interno, e do outro a de um índio. Ambos personagens do “gueto”, simbolizam os dois estágios limítrofes e opostos, nos quais o poder ideológico, travestido em dinheiro, não possui valor. A exclusão é simultaneamente libertadora dos valores capitalistas e da cultura hegemônica dominante.

Uma obra anterior de Cildo Meireles utilizou uma outra re-contextualização de imagem: “Mebis/Caraxia”, de 1970-71. Trata-se de um disco de vinil com uma gravação sintetizada de uma espiral e de uma fita de moebius, em cuja capa aparece uma imagem de uma galáxia espiral com um cigarro aceso com a ponta próxima a seu centro. No verso, a mesma imagem, porém com um buraco aberto na galáxia, provocado pela brasa do cigarro. O rompimento da ilusão do simulacro fotográfico do universo abre um “buraco negro”, um lapso temporal/espacial congruente ao percorrer de uma fita de moebius (evocando o “Caminhando” de Lygia Clark e a “Unidade Tripartida” de Max Bill).

#### **4. Fotografia como registro idealizado de obras**

Creio que é importante ressaltar que a fotografia aparece ainda, na obra de Cildo Meireles, como uma versão idealizada de certos trabalhos, dispostos em condições privilegiadas e provocadoras, que o público não poderia fruir facilmente, por qualquer razão específica.

Este é o caso, em especial, de “Cruzeiro do Sul”, de 1969-70. A obra consiste de um pequeno cubo de 9 x 9 x 9 mm, feito de um segmento de madeira de pinho e um de carvalho. A diminuta proporção da peça, que idealmente deveria ser exposta em um imenso ambiente vazio, cria uma dificuldade de apresentação que se resolve através de sua representação fotográfica: a imagem do cubo, centralizada em um chão de madeira vazio; e o mesmo suspenso no ar pela ponta de um dedo indicador, demonstrando sua escala frente ao corpo humano.

Neste caso, mais que um bom registro fotográfico da obra, a fotografia de Pedro Oswaldo Cruz se transforma em potencializador de seu significado, pois mostra o que os sentidos humanos talvez não conseguissem ver com facilidade. A alegoria política de Meireles se evidencia, mais uma vez, pelo uso da imagem fotográfica.

## Conclusão

Os diversos exemplos estudados mostram que o uso da fotografia na obra de Cildo Meireles, embora não seja o aspecto principal de seu trabalho, tem relevância para a compreensão de sua atividade artística. A recorrência de certas soluções e a constância dos métodos leva a crer que o artista, apesar de não desenvolver uma poética balizada pelo meio, se utiliza dele com ciência de seu alcance dentro da experimentação contemporânea.

A fotografia, por seu aspecto alegórico, contribui na significação do conjunto de sua obra, de modo a trazer à tona aspectos que seriam menos evidentes se sua utilização fosse dispensada.

O interesse específico por uma abordagem fenomenológica da matéria e de suas propriedades físicas não pode prescindir, em uma sociedade mergulhada na indústria da informação, de seu simulacro mais potente: a imagem fotográfica. Memória construída dos fatos, ela concentra e dissemina a manifestação artística, permanecendo como herança cultural simbólica do potencial transformador da arte.

Se a apropriação dos objetos do cotidiano em suas instalações, recriados, transformados ou desconstruídos pelo artista, pode ser vista como índice de alegorização de seus procedimentos, a fotografia complementa tais métodos, enfatizando a descentralização e re-contextualização de cada objeto, imagem ou ação proposta.

Enquanto “texto”, o trabalho de Cildo Meireles se recria e reconstrói a partir da percepção e do interagir com cada espectador que o interpreta. Sem significados fechados ou absolutos, é através do mistério, do enigma, da curiosidade científica que o artista atinge seus objetivos. A arte, enquanto “gueto”, deve ser troca dinâmica que vai permitir à humanidade o arbítrio da liberdade.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BUCHLOH, Benjamin. H. D. Procedimentos alegóricos: apropriação e montagem na arte contemporânea. **A/E Arte & Ensaios**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA-UFRJ, ano VII, n.7, 2000, p.179-197.
- MEIRELES, Cildo. **Cildo Meireles**. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.
- MEIRELES, Cildo. **Cildo Meireles**. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.
- OWENS, Craig. The Allegorical Impulse: toward a theory of postmodernism. In: MICHELSON, Annette (et ali). **October: the first decade**. Cambridge: The MIT Press, 1986, p. 203-235.

**Marco Antonio Pasqualini de Andrade**. Doutorando em Artes pela Escola de Comunicações e Artes da USP. Mestre em Arquitetura e Urbanismo pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP. Professor Assistente do Departamento de Artes Plásticas da Universidade Federal de Uberlândia. Como crítico de arte, tem publicado textos de apresentação em catálogos de artistas e realizado curadorias de exposições.