

Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte

Arte > Obra > Fluxos

Local: Museu Nacional de Belas Artes,
Rio de Janeiro,
Museu Imperial, Petrópolis, RJ
Data: 19 a 23 de outubro de 2010

Organização:
Roberto Conduru
Vera Beatriz Siqueira

texto extraído de

**Sobre posições:
objetos em fluxo,
espaços em refluxo**

Cildo Meireles: aproximações à Bachelard¹

Marco Antonio Pasqualini de Andrade
UFU/CBHA

Resumo

Aborda a obra do artista brasileiro Cildo Meireles a partir de seu imaginário poético específico, verificando a possibilidade de construir uma leitura tomando como referência as idéias formuladas pelo filósofo francês Gaston Bachelard nos livros “Poética do Espaço” e “A experiência do espaço na física contemporânea”.

Palavras-chave

Cildo Meireles; Gaston Bachelard; Espaço

Abstracts

the purpose is to discuss the work of Brazilian artist Cildo Meireles from the point of view of its specific poetic imagery, verifying the possibility of analysis using as reference the ideas formulated by French philosopher Gaston Bachelard in the books “The Poetics of Space” and “The Experience of Space in Contemporary Physics”.

Keywords

Cildo Meireles; Gaston Bachelard; Space

¹ Trata-se de uma versão modificada e ampliada de um trecho da tese do autor. Cf. ANDRADE, Marco Antonio Pasqualini de. *Cildo Meireles: uma poética ambiental (1963-1970)*. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2007.

Em maio de 1969 foi publicado, na coluna diária do crítico de arte Frederico Moraes, no *Diário de Notícias*, um artigo sobre Cildo Meireles². Denominando seus trabalhos, desde o título, de “ambientes”, Moraes estabeleceu um parâmetro a partir do qual propôs que fossem vistas as obras do artista. Engajando-o nas proposições da arte ambiental, o texto veio alinhar a pesquisa de Meireles às experimentações da vanguarda carioca daquele momento.

Iniciando o texto como um noticiário informativo, Frederico Moraes alerta a respeito da estada do jovem artista na cidade (pois na época este morava na cidade histórica de Parati), e introduz Cildo Meireles aos leitores que o desconheciam. Qualificando-o de “uma das personalidades mais fortes da nova arte brasileira”, contou resumidamente sua trajetória, afirmando que essa já se encontrava em estágio bastante evoluído, tendo passado por inúmeras fases “que o artista vai queimando, sem que o público saiba”.

Moraes esclarece que Meireles desenvolvia sua produção basicamente a partir de desenhos. O entrecruzamento de imagens e cenas, presentes em muitos desenhos, para o crítico, às vezes se assemelhava a um campo surrealista, que foi comparado por ele a certas composições do italiano Valerio Adami (que o artista teria visto na IX Bienal de São Paulo). Essa produção pode ser considerada o embrião das idéias de suas primeiras propostas ambientais, ou seja, *Desvio Para o Vermelho e Espaços Virtuais: Cantos* (que em um certo momento também fora denominado pelo artista de “desvio”).

A noção de “desvio” pode ser entendida, nesta fase do trabalho de Meireles, como uma interpenetração, ou invasão, de um campo espacial em outro. Frequentemente, em seus desenhos, isso acontece por intermédio da cor, que avança além dos limites dos planos, criando lapsos, lugares híbridos, espaços nebulosos. Tais campos de pesadelo, algo situado entre um registro sensível e alegórico da dura realidade brasileira e a possibilidade de uma fuga onírica do mundo concreto, estariam presentes em muitas de suas obras iniciais, através de duplicidades e oposições espaciais, criando lugares desconexos que se misturam e “causam mal estar” (nas palavras de Moraes).

Um espaço que se derrama em outro. Uma cor que rompe o limite de sua membrana de contenção e invade o ambiente. E assim é concebida a primeira idéia de caráter eminentemente ambiental criada por Cildo Meireles: *Impregnação*.

Impregnação é a primeira concepção do ambiente *Desvio para o vermelho*, e se constituiria na primeira sala de um conjunto de três (as outras duas seriam propostas em 1980). Trata-se da reunião de objetos, dos mais variados tipos, inclusive pinturas monocromáticas, que apresentam tons da cor vermelha. A cor é um signo de troca de energia, que é incorporado (impregnado) nos objetos. A ostensibilidade, repetição do gesto, multiplicação de artefatos, cria um campo de reverberação de valor, como uma rede cromática que aspira objetos e corpos transformando sua essência, ou criando uma transubstanciação material. Em Meireles, o fato singulariza um evento eminentemente físico que, entretanto,

2 MORAIS, Frederico. “Ambientes” de Cildo Meireles. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 01 mai. 1969.

carrega consigo um potencial cultural transformador e, até certo ponto, inevitável e irreversível.

O campo de cor é campo magnético, inexorável. Trata-se de um discurso da realidade, no qual reúne desde pequenos bibelôs a obras de arte, incluindo ainda meios de comunicação (livros, discos), e seres vivos: um peixe e um pássaro.

Se a questão da impregnação monocromática pode remeter ao artista francês Yves Klein, entretanto é flagrante também uma possível associação à *Tropicália*, obra de 1967 de Hélio Oiticica. Porém, diferentemente do espaço abstrato de Oiticica (mesmo que este evoque um barraco de favela), Cildo Meireles realiza um ambiente muito mais próximo do cotidiano, ao mesmo tempo que, violentamente, rompe essa familiaridade com o uso intenso da cor. O tom idílico de Oiticica converte-se em um pesadelo surrealista na concepção de Meireles.

Impregnação é claramente um apelo aos olhos, à visão, mesmo com sua intensa carga psicológica, enquanto *Tropicália* amplia o dado perceptivo para os outros sentidos. Ainda não se trata do momento de questionamento da visualidade para o jovem artista. A obra de Meireles, embora enfoque um lugar-comum, não se refere especificamente ao contexto cultural brasileiro, correspondendo a uma sala de estar de qualquer família de classe média. É preciso atentar ao fato de que Meireles entro em contato, naquele mesmo ano, com o simulacro de um quarto construído por Claes Oldenburg e que havia sido exposto na Bienal de São Paulo.

Voltando ao texto de Frederico Morais, este nota que os desenhos de Meireles, após sua mudança para Parati, tornaram-se mais simplificados e construídos, e transformaram-se em projetos de espaços realizados em papel milimetrado. Afirma que alguns deles foram transpostos para maquetes e que dois foram executados em dimensões reais.

Esses trabalhos, que Morais denomina “ambientes” ou uma “arquitetura fantástica” seriam um misto de espaços reais e virtuais que iludiriam a visão e a percepção do público, causando “novas noções de equilíbrio, de estabilidade”, e prenunciando “uma nova percepção”.

Quando fez essas comparações, Morais estava referindo-se, principalmente, à série dos *Espaços Virtuais: Cantos*, que seriam mandados para a pré-Bienal de Paris e depois expostos no Salão da Bússola.

Morais afirma também, que o trabalho de Cildo Meireles “poderia encontrar um bom intérprete em Gaston Bachelard”³. Ora, o filósofo francês desenvolve questões ligadas à percepção e ao dado fenomenológico, relacionando significados culturais coletivos a uma imaginação poética.

É possível pensar, pois, que Bachelard teria sido uma leitura importante e estimuladora para o artista. A relação, por exemplo, entre memória e imaginação; a poética dos caminhos e trajetórias; o contraste das grandezas de tamanho e proporção. Tais propostas encontram grande ressonância em vários trabalhos de Cildo Meireles, em particular, naquele momento, na série dos *Cantos*. O lugar familiar, doméstico, torna-se estranho à percepção, desconstruindo a sua natureza habitual.

3 MORAIS, Frederico. Op. cit.

Na *Poética do Espaço*⁴, publicado na França em 1957 (e cuja tradução foi publicada no Brasil apenas em 1988) Bachelard desenvolveu vários temas que podem ser relacionados ao trabalho de Cildo Meireles: a casa, os cantos, a miniatura, a dialética do exterior e do interior etc.

Na introdução do livro, Bachelard expõe o objetivo de suas investigações: “visam determinar o valor humano dos espaços de posse, dos espaços defendidos contra forças adversas, dos espaços amados. [...] Ao seu valor de proteção, que pode ser positivo, ligam-se também valores imaginados, e que logo se tornam dominantes. O espaço percebido pela imaginação não pode ser o espaço indiferente entregue à mensuração e à reflexão do geômetra. É um espaço vivido”. O autor denomina a essa investigação de *topofilia*.

A noção de topofilia, ou seja, a afetividade projetada nos espaços cria uma relação específica entre a imaginação e a memória, e é produzida de modo freqüente nas propostas de Meireles.

Tomaremos como exemplo dois pontos elencados por Bachelard para estabelecer leituras das obras do artista: os “cantos” e a “miniatura”.

Os cantos

*Todo canto de uma casa, todo ângulo de um quarto, todo espaço reduzido onde gostamos de encolher-nos, de recolher-nos em nós mesmos, é, para a imaginação, uma solidão, ou seja, o germe de um quarto, o germe de uma casa.*⁵

Gaston Bachelard afirma que os cantos trazem a marca de um negativismo. Seriam o mais sórdido dos refúgios, uma rejeição, restrição, ocultação da vida ou, em última instância, uma negação do Universo.

Para o autor, recolher-se ao seu canto seria uma expressão repleta de imagens de grande ambigüidade, psicologicamente primitivas. O canto seria um refúgio que assegura um primeiro valor do ser: a imobilidade. Um local seguro, ou quarto imaginário que se constrói ao redor do nosso corpo, e no qual acreditamos estar bem escondidos. Define como a “casa do ser” e da “infância inventada”⁶.

Bachelard diz que para os grandes sonhadores de cantos, de ângulos, de buracos, nada é vazio; a função do habitar faz a ligação entre o cheio e o vazio. E no qual as imagens habitam ou freqüentam.

Cantos seriam também “ninhos de poeira”, depósitos de coisas esquecidas, museu de insignificâncias. No fundo de seu canto, o sonhador recordaria todos os objetos de solidão, traídos unicamente pelo esquecimento, abandonados num canto. Sinais da vida enfadonha, para Bachelard constituem mais que uma coloração que se estende sobre as coisas, são as próprias coisas que se cristalizam em tristeza, em saudades, em nostalgias. O mundo não seria da ordem do substantivo, mas do adjetivo.

4 BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

5 BACHELARD, G. *Op. cit.*, p. 145.

6 BACHELARD, G. *Op. cit.*, p. 147.

O canto negaria o palácio, a poeira negaria o mármore, os objetos desgastados negariam o esplendor e o luxo.

*O sonhador em seu canto riscou o mundo num devaneio minucioso que destrói um a um todos os objetos do mundo.*⁷

Em *Espaços Virtuais: Cantos*, de 1967, Cildo Meireles insinua todo esse imaginário de modo lúdico, mas nem por isso menos desafiador. O jogo de percepção, no qual objetos podem ficar escondidos, esquecidos, ou até desaparecer, é também refúgio das pessoas. Poderíamos “sumir” em um canto? O lugar doméstico torna-se fantástico, maravilhoso, espaço da imaginação.

A idéia de canto como refúgio encontrar-se-ia também na imagem de um personagem 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.

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. 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. No centro de cada face da capa aparecem duas imagens ampliadas: a de uma tribo indígena e uma outra versão do interno no canto, quase na mesma posição, mas visto de costas.

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 mesma imagem do interno no canto, 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.

Nota-se que o lugar de refúgio constitui uma oposição ao universo, como diz Bachelard, no caso uma atitude de resistência que cria o espaço íntimo e particular, no qual é possível a sobrevivência, mesmo na adversidade.

⁷ BACHELARD, G. Op. cit., p. 151.

A miniatura

*Possuo tanto melhor o mundo quanto mais hábil for em miniaturizá-lo. Mas, fazendo isso, é preciso compreender que na miniatura os valores se condensam e se enriquecem. [...] É preciso ultrapassar a lógica para viver o que há de grande no pequeno.*⁸

Bachelard propõe que miniaturas são objetos falsos providos de uma objetividade psicológica verdadeira. Para entrarmos no âmbito da imaginação, temos que transpor o limiar do absurdo, concebendo-a como imaginação natural. As contradições geométricas seriam redimidas, e a Representação seria dominada pela Imaginação

Em sua visão, a miniatura imaginária é proposta para encerrar em si um valor imaginário. A miniatura é uma das moradas da grandeza, e estende-se até as dimensões de um universo. O grande, mais uma vez, está contido no pequeno. O minúsculo surgiria como a morada da força primitiva, e, sinceramente vivenciada, desprender-se-ia do mundo ambiente, ajudando a resistir à dissolução do ambiente.⁹

Para a imaginação, segundo Bachelard, o mundo gravita em torno de um *valor*.

Essa noção de miniatura poderia ser vista, exemplarmente, no significado denso e peculiar de *Cruzeiro do Sul*, texto e obra, 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. O pequeno cubo, forma geométrica perfeita, contém potencialmente e simbolicamente uma bomba prestes a explodir. A diminuta proporção da peça, idealmente deveria ser exposta em um imenso ambiente vazio.

Meireles escreve paralelamente um texto intenso, no qual claramente toma posição por um território “a oeste de Tordesilhas”, ao qual a cultura ocidental não atinge. Representa o “lado selvagem”, isento de raciocínios e habilidades, e também de estilos e movimentos artísticos, quaisquer que sejam. Preconizando que “a selva se alastrará” até cobrir todo o lado ocidental, propõe que se extingam as metáforas, e em seu lugar fiquem lendas e fábulas, recordações de “conquistas reais e visíveis”¹⁰.

Nesta obra, assim, o diminuto, a miniatura, claramente se constitui do valor de que fala Bachelard, com potencial de arruinar o mundo construído pela arte e a cultura “ocidental”. Representa o primitivo, o imaginário do contido e denso, que é maior do que se pensa. O contraste com o espaço só amplia tal proposta.

*A imagem não quer deixar-se medir. Por mais que fale de espaço, ela muda de grandeza. O menor valor amplia-a, eleva-a, multiplica-a. [...] Absorve todo o espaço da sua imagem.*¹¹

⁸ BACHELARD, G. *Op. cit.*, p. 159.

⁹ BACHELARD, G. *Op. cit.*, p. 168.

¹⁰ MEIRELES, Cildo. *Cruzeiro do Sul*. In: _____. *Cildo Meireles*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999, p. 106.

¹¹ BACHELARD, G. *Op. cit.*, p. 179.

Pode-se, a partir da constatação dessas afinidades, admitir, portanto, que um estudo de fenomenologia de interesse à análise e investigação da produção de Cildo Meireles é a fenomenologia da imaginação de Gaston Bachelard.

Porém, para além do chamado Bachelard “noturno”, o filósofo “diurno” ou “solar”, que desenvolve uma filosofia da ciência, também nos interessa. Partido das conseqüências da teoria da relatividade, este constrói novas visões da física que são extremamente pertinentes. (Lembrando que uma das séries de Meireles foi denominada “Arte Física”).

Em sua obra “A experiência do espaço na física contemporânea”¹², escrito em 1937, Bachelard coloca a hipótese de que nossa percepção da realidade está baseada muito mais em um dado intuitivo e probabilístico, ou seja, acreditamos que algo esteja lá porque provavelmente está.

Em suma, o filósofo, citado por Frederico Morais, abre uma vertente fértil de investigação para a obra de Cildo Meireles. As idéias aqui apresentadas constituem um embrião da formulação dessa hipótese.

¹² BACHELARD, Gaston. *A experiência do espaço na física contemporânea*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.