

# ARTE EM TEMPOS SOMBRIOS

ANAIS DO 41.º COLÓQUIO DO COMITÊ  
BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE



# ARTE EM TEMPOS SOMBRIOS

ANAIS DO 41.º COLÓQUIO DO COMITÊ  
BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE

Realização



Organização



**UFRJ**  
UNIVERSIDADE FEDERAL  
DO RIO DE JANEIRO

 **UFU** Universidade  
Federal de  
Uberlândia



**UFPEL**



**UFRRJ** UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL  
DO RIO DE JANEIRO

  
**CEFET/RJ**

## **CBHA – Comitê Brasileiro de História da Arte – Fundado em 1972**

**Presidente de Honra** (in memoriam) – Walter Zanini

### **Diretoria (2020-2022)**

**Presidente** – Marco Antônio Pasqualini de Andrade (UFU)

**Vice-presidente** – Neiva Bohns (UFPEL)

**Secretária** – Rogéria de Ipanema (UFRJ)

**Tesoureiro** – Arthur Valle (UFRRJ)

### **Conselho Deliberativo do CBHA (2020 – 2022)**

Almerinda da Silva Lopes (UFES)

Emerson Dionísio Gomes de Oliveira (UnB)

Luiz Alberto Freire

Maria de Fátima Morethy Couto (UNICAMP)

Marize Malta (UFRJ)

### **41º Colóquio do CBHA (2021): Arte em Tempos Sombrios**

#### **Comissão Organizadora**

Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA) (presidente)

Arthur Valle (UFRRJ/CBHA)

Marize Malta (UFRJ/CBHA)

Neiva Bohns (UFPEL/CBHA)

Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)

Sandra Makowiecky (UDESC/CBHA)

#### **Comitê Científico**

Almerinda Lopes (UFES/ CBHA)

Arthur Valle (UFRRJ/CBHA) Bianca Knaak (UFRGS/ CBHA)

Blanca Brites (UFRGS/CBHA)

Camila Dazzi (CEFET-RJ/ CBHA)

Fernanda Pequeno (UERJ/ CBHA)

Fernanda Pitta (Pinacoteca-SP/ CBHA)

Marco Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA)

Maria do Carmo de Freitas Veneroso (UFMG/CBHA)

Maria Izabel Branco Ribeiro (FAAP/ CBHA)

Marília Andrés Ribeiro (UFMG/CBHA)

Neiva Bohns (UFPEL/CBHA)

Niura A. Legramante Ribeiro (UFRGS/ CBHA)

Paulo César Ribeiro Gomes (UFRGS/ CBHA)

Raquel Quinet Pifano (UFJF/CBHA)

Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/ CBHA)

Vera Pugliese (UnB/ CBHA)

#### **Imagem da capa**

Lydio Bandeira de Mello (1929 - ), *Sem título*, 2019. Carvão crayon e pastel seco, 75 x 55 cm; Foto: Rafael Bteshe

#### **Diagramação**

Vasto Art

### **Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)**

C72 - Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte (41: 2021)

#### **Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em tempos sombrios**

– Evento online - 23-27 nov. 2021. (Organizadores: Marco Pasqualini, Neiva Bohns, Rogéria de Ipanema, Arthur Valle). São Paulo: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2022 [2021].

1371 p : 21X37 cm: ilustrado

ISSN: 2236-0719

<https://doi.org/10.54575/cbha.41>

1. História da Arte. I. Comitê Brasileiro de História da Arte. II. Anais do 41o. Colóquio do CBHA.

**CBHA – Comitê Brasileiro de História da Arte**

**CDD: 709.81**

# O mundo lá fora - O Sermão da Montanha: Fiat Lux (1973-1979) de Cildo Meireles

Caroline Alciones de Oliveira Leite, Universidade Federal do Rio de Janeiro  
<https://orcid.org/0000-0002-7866-7863>  
carolinealciones@gmail.com

## Resumo

Esta comunicação busca recuperar os debates em torno da obra O Sermão da Montanha: Fiat Lux (1973-1979) de Cildo Meireles por meio de material de arquivo, de críticas e de depoimentos, inclusive do próprio artista, em publicações e em entrevistas à autora. Analisamos as montagens da obra na Galeria de Arte Cândido Mendes (1979) e no Museo de Arte Moderno de Medellín (1981). Investigamos a reverberação de O Sermão da Montanha: Fiat Lux no formato de um múltiplo comemorativo dos 40 anos da obra (2019), bem como sua adaptação ao espaço público da cidade de Nova York (2020-2021). Destacamos o som (CHION, 2019) e problematizamos a noção de instalação de arte (BISHOP, 2014; GROYS, 2015), propondo a noção de instalação-performance como chave de análise da obra desde a exposição de Medellín.

**Palavras-chave:** Sound. Instalação-performance. Cildo Meireles. O Sermão da Montanha: Fiat Lux.

## Abstract

This paper aims to recover the debates around the work O Sermão da Montanha: Fiat Lux [The Sermon on the Mount: Fiat Lux] (1973-1979) by Cildo Meireles through archival material, critical reports, and statements, including the ones given by the artist himself, in publications and interviews to the author. We analyze the work at Galeria de Arte Candido Mendes (1979), and work at Museo de Arte Moderno de Medellín (1981). We investigated the reverberation of O Sermão da Montanha: Fiat Lux in the format of a 40-years-celebration multiple (2019), as well as its adaptation to the public space of New York City (2020-2021). We highlight the sound (CHION, 2019), and we problematize the notion of installation art (BISHOP, 2014; GROYS, 2015), proposing the notion of installation-performance as a key to the analysis of the work since the Medellín exhibition.

**Keywords:** Sound. Installation-performance. Cildo Meireles. The Sermon on the Mount: Fiat Lux.

## O Sermão da Montanha

A terra, vazia e sem forma, sentindo a impetuosidade do vento, escutou a voz convocando a criação – “Faça-se luz.” (BÍBLIA, Gênesis, 1) Das primeiras linhas do livro de Gênesis, a sentença imperativa se apresenta em latim no subtítulo da obra *O Sermão da Montanha: Fiat Lux* (1973-1979). Se nas palavras que se ocupam em descrever a origem do mundo o primeiro ato de criação foi a luz, na obra de Cildo Meireles<sup>1</sup> fazer luz significaria explodir uma galeria repleta de pessoas. A primeira montagem da obra aconteceu na galeria Candido Mendes, em Ipanema (Rio de Janeiro), em 25 de abril de 1979, programada para durar 24 horas ininterruptas a partir das 23 horas. Um risco de luz em contato produtivo com o aglomerado de 126 mil caixas de palitos de fósforo da marca *Fiat Lux*, que se localizava ao centro da sala ocupando área de, aproximadamente, 60m<sup>2</sup>, circundada por oito espelhos de 1,60m por 1,20m (FUNARTE, 1981), seria o suficiente para provocar a explosão da galeria segundo os cálculos do artista.

Entrar na galeria significava sentir com os pés o atrito do contato com a lixa que forrava o piso e com o ruído de fricção que atravessava o ambiente. O som perpassava a obra, contribuindo para gerar uma atmosfera tensa, incomum aos pés, porém familiar às mãos acostumadas a riscar o palito em sua caixa. À imagem sonora, acrescentavam-se as imagens visuais da montanha de caixas de fósforos e dos cinco *performers* da obra. Usando óculos escuros espelhados, os *guardas-performers* possuíam uma hostilidade conhecida pelos brasileiros que viveram o período ditatorial militar. As caixas de fósforo e as pessoas que circulavam na obra eram vigiadas pelos *guardas-performers*. Imagens sonoras, táteis e visuais envolviam a todos em uma tensão de perigo iminente – uma explosão.

O título da obra faz referência à outra passagem bíblica – *O Sermão da Montanha*, narrado tanto pelo livro de Mateus quanto pelo livro de Lucas. Um discurso proferido por Cristo a seus apóstolos e também a todos aqueles que, passando pelo monte, escutaram a promessa de uma vida mais justa e feliz em relação direta àquilo que se praticava e/ou que se sofria. As “bem-aventuranças” foram fixadas, por Cildo Meireles, nos oito espelhos pendurados às paredes da galeria.

A tensão percebida por aqueles que se apertavam para transitar ao redor do grande cubo de caixas de fósforos aumentaria a partir da decisão de um dos visitantes de brincar com a possibilidade do fogo. De acordo com o jornalista Sergio Ryff (1979), um homem, querendo provar ao filho a inexistência de perigo em manipular a obra, riscara o fósforo no chão, o que não era o suficiente para acendê-lo. O rapaz teria colocado algumas caixas em seus bolsos e distribuído

---

<sup>1</sup>Agradecemos ao artista Cildo Meireles por nos receber em seu ateliê e nos conceder entrevistas que contribuíram substancialmente para esta pesquisa.

outras a pessoas ao seu redor, deixando o espaço expositivo após ser repreendido por um dos guardas-performers.

Porém, o rapaz deixara para traz um rastro seguido por outras pessoas que passaram a manipular as caixas, “jogando-as umas nas outras. Já sem controle da situação, os seguranças passaram a retirar pessoas da sala” (RYFF, 1979, p. 8) De acordo com Ryff, seguiu-se um clima tenso, com pessoas que tentavam entrar se chocando com aquelas que tentavam sair, todos pisando sobre os palitos de fósforo caídos ao chão que “cobriam inteiramente o assoalho”. (RYFF, 1979, p. 8) Não tardou para que o artista e a polícia chegassem à galeria. O público foi retirado do espaço pela polícia, a obra e a realidade política vigente em 1979 se entrelaçavam nas primeiras horas da abertura da exposição. O artista e seus amigos buscavam contornar o problema, conter os ânimos, restituir a pilha de fósforos, a esta altura, desfalcada pela interação.

De acordo com Frederico Morais (1979b), *O Sermão da Montanha: Fiat Lux* teria previsão para acontecer, pela primeira vez, na Galeria Arte Exposições Edições Fernando Millan, em São Paulo, e depois no MAM-RJ em 1978. Porém, em virtude do incêndio que interrompeu as atividades do museu em julho daquele ano, a exposição da obra foi cancelada. De acordo com publicação da Funarte (1981), a mesma situação teria acontecido com uma galeria de arte no Rio de Janeiro em 1975, não mencionando, no entanto, o nome da galeria. Finalmente, a partir do convite de Maria de Lourdes Mendes para realizar um projeto para a galeria de arte do Centro Cultural Candido Mendes, Cildo Meireles realizou *O Sermão da Montanha: Fiat Lux* (Fig. 1). No cartaz da exposição a frase “A união faz a força” junto à imagem visual de parte da obra *Estojo de Geometria (Neutralização por Oposição e/ou por Adição)* (1977-1979): cerca de quatrocentas lâminas presas, através de dois parafusos. Unidas, as lâminas perdiam sua identidade, seu potencial de ação.



**Figura 1.** Cildo Meireles, *O Sermão da Montanha: Fiat Lux*, 1973-1979/2019. Fotografia que integra a Caixa comemorativa, 2019. Exposição Múltiplos Singulares. Rio de Janeiro, Galeria Múltiplos. Fonte: arquivo da autora.

Em termos análogos aos da montagem de 1979, a obra aconteceu no Museo de Arte Moderno de Medellín<sup>2</sup> (MAMM), na Colômbia, a partir do dia 17 de maio de 1981, por ocasião do *Primer Coloquio Latinoamericano de Arte No-Objectual y Arte Urbano* realizado entre 18 e 21 de maio daquele ano – *El Sermón de la Montaña*. No contexto do colóquio, Aracy Amaral (1981) destacava Cildo Meireles como a personalidade não-objetualista mais interessante do Brasil, mencionando a exposição *Do Corpo à Terra*, organizada por Frederico Moraes em 1970, por ocasião da inauguração do Palácio das Artes, em Belo Horizonte. A obra também permitia um diálogo com o contexto colombiano, considerando-se o tenso cenário político e social à época também na iminência de uma explosão. Ressaltando que, em 1981, o narcotraficante Pablo Escobar possuía um poder incontestável, Cildo Meireles recorda que, “[...] na época, Medellín tinha cerca de novecentos mil habitantes e a cidade tinha mil galerias de arte. Era o começo do Pablo Escobar.” (MEIRELES, 2019)



**Figura 2.** Cildo Meireles, *O Sermão da Montanha: Fiat Lux*, 1973-1979/1981. Frame de vídeo | *Coloquio de Arte No-Objectual*, Museo de Arte Moderno de Medellín. Colômbia.

Fonte: <<https://www.youtube.com/watch?v=fX8XWuAHaiA>>

Em um registro audiovisual da exposição da obra em Medellín, é possível observar pessoas caminhando em *O Sermão da Montanha: Fiat Lux* e três performers vigiando a obra e o espaço (Fig. 2), além de escutar o som do atrito. Comparando as imagens entre as exposições do Rio de Janeiro e de Medellín, o espaço expositivo do museu colombiano aparenta ser maior e a pilha de caixas de fósforo teve dimensões inferiores à sua primeira montagem, contando com 120 mil caixas em uma altura de, aproximadamente, 1,25 metros. (MAMM, 2011) Cildo

<sup>2</sup>Agradecemos ao Museo de Arte Moderno de Medellín pela disponibilização de documentos de seu acervo.

Meireles lembra que a conjuntura política em Medellín era demasiadamente tensa, mencionando que até mesmo porteiros de prédios possuíam armamento. Assim, os guardas-*performers* da montagem da obra em 1981, muito jovens e sem experiência em *performance*, de acordo com o relato do artista, não pareciam provocar um clima efetivamente tenso. (MEIRELES, 2021)

A obra em Medellín parece ter se configurado como um cenário menos tenso do que aquele no Rio de Janeiro, não necessariamente pelas dimensões físicas do espaço e da pilha de caixas de fósforo, ou pela atuação e quantidade de *performers*. *O Sermão da Montanha: Fiat Lux* parece ter uma espécie de idioma próprio que se fez mais contundente em seus códigos de medo e opressão na realidade brasileira de 1979. Ainda assim, a relevância da remontagem da obra não pode ser negligenciada, considerando-se a possibilidade de atualização de sentidos e nexos contextuais de repressão, de tensão e, sobretudo, de iminência.

### **Instalação-performance**

Além da perspectiva da instalação de arte como um espaço em que o sujeito pode entrar fisicamente (BISHOP, 2014), parece pertinente observar o caráter móvel das instalações como não-lugares possíveis de serem instalados em qualquer parte e em qualquer período de tempo. (GROYS, 2015) Por outro lado, *O Sermão da Montanha: Fiat Lux* se fazia no encontro entre instalação e *performance*, algo que observamos nas *Memorias del Primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte No-Objetual y Arte Urbano* que apresentam a obra de Cildo Meireles como uma *instalación-performance*. (MAMM, 2011, p. 352) Adotamos a referência colombiana não como descrição, mas como conceito, compreendendo a obra como uma instalação-*performance*, um espaço para o sujeito adentrar e ter uma experiência por entre acúmulos de materiais e a atuação dos guardas-*performers*. Tratava-se de uma instalação que somente se completava enquanto tal com a *performance* para, assim, poder receber os sujeitos, seus passos e receios e, em seguida, entregar-se à efemeridade em suas consequências. Uma instalação para durar 24 horas ininterruptas, como anunciava seu cartaz, e, após esse período, ser transmitida na oralidade (MEIRELES, 1979), característica que também se repetiu na montagem de 1981.

Frederico Moraes (1979a) não se encontrava no Brasil durante as vinte e quatro horas da obra, porém, ao retornar e se informar a respeito da repercussão da instalação-*performance*, publicou um artigo afirmando que a obra teria despertado a sonolência da arte brasileira dos últimos anos. Para Moraes, “ao que parece, o público, a crítica inclusive, foi buscar no evento mais um ‘happening’ e encontrou uma barra muito mais pesada. Sentindo-se lograda no seu desejo de festa reagiu raivosamente.” (1979a, p. 35) Por outro lado, as reações se faziam dentro de um contexto ainda sensível a um cenário político repressor, algo destacado por Roberto Pontual:



De trampolins inesperados e indiretos, [Cildo Meireles] nos leva ao mergulho numa realidade que parece toda ausente dali, retirada de nossos olhos: as contingências de um Brasil recente, as formas e os modos de conflito, os subterrâneos de pressões e repressões, as tensões como uma bomba prestes a acender-se e explodir. Rastilho e pólvora dando extrema lógica de continuidade ao trabalho desse artista [...]. (PONTUAL, 1979, p. 2)

No rastilho de pólvora destacado por Pontual, se encontrava *Tiradentes: Totem Monumento ao Preso Político* (1970)<sup>3</sup> que aconteceu na exposição *Do Corpo à Terra*. Em entrevista concedida na ocasião da exposição, após relatar que o então presidente da Sociedade Protetora dos Animais de Minas Gerais o parabenizou pela ação, Cildo Meireles questionou se não seria “[...] uma hipocrisia você perguntar sobre a queima de galinhas quando você está esqueteando jovens por causa de ideias e tentando cooptar um símbolo que, exatamente, morreu esqueteado pelo poder? Quer dizer, havia uma inversão de procedimentos.” (MEIRELES, 2009, p. 245)

A hipocrisia para a qual Cildo Meireles alertava em *Tiradentes: Totem Monumento ao Preso Político* talvez ecoasse no espelho de *O Sermão da Montanha: Fiat Lux* – como ignorar o contexto de opressão e tensão vividos à época? Os espelhos devolviam ao sujeito imagens de si, desvelando também aquilo que se passava no mundo lá fora. A situação tensa e ruidosa convocava o silêncio através do espelho e de indagações a perscrutar o que o sujeito escutava de si quando confrontado com a realidade política e opressora de seu país: “hoje, quando certos fatos deste período começam a vir à tona, a indignação aparece. Minha proposta é um momento de reflexão sobre o espaço da repressão e da força. O espelho é o próprio ato de refletir, e ele indica que a sua omissão volta a você como repressão.” (MEIRELES, 1979, p. 41)

O espelho devolve ao sujeito sua imagem ao mesmo tempo em que o traga para seu interior, naquele espaço inexistente e, ao mesmo tempo, somente possível pela corporeidade do sujeito e pela realidade de seu entorno. Através do espelho, o sujeito se vê em perspectiva, afastado de si. A miragem repercute uma imagem real e situada, devolvendo o sujeito a si, no exato ponto em que se encontra, permitindo-o mirar a si mesmo. Michel Foucault (2001) localizava o espelho entre as utopias e as heterotopias por ser um lugar sem lugar que dá a quem se mira sua própria visibilidade, viabilizando a visão de si em um lugar inexistente, porém, ao mesmo tempo real.

Os espelhos de *O Sermão da Montanha: Fiat Lux* carregavam ainda o silêncio retorcido do artista, a tristeza que lhe tomara conta quando, no retorno de Nova York ao Brasil, deparou-se com a realidade de uma violência

---

<sup>3</sup>Na inauguração da exposição, véspera do dia de Tiradentes, Cildo Meireles esticou um tecido branco ao chão, prendendo-o com 4 estacas e, ao centro do quadrilátero formado, prendeu um poste de 2,5m ao topo do qual fixou um termômetro. Ao poste, o artista amarrou dez galinhas vivas sobre as quais derramou gasolina e, em seguida, ateou fogo. A ação, documentada pelo artista Luiz Alphonsus, aconteceu em uma área externa ao Palácio das Artes onde havia pedras da construção do espaço que se inaugurava. (FUNARTE, 1981)

institucionalizada com muitas pessoas que conhecia e admirava presas, exiladas ou internadas em instituições psiquiátricas em decorrência do acirramento da repressão da ditadura militar no Brasil. (MEIRELES, 1979) Um silêncio que recorreu às bem-aventuranças como forma de dizer o indizível publicamente àquela época, “[...]”<sup>6</sup> Bem-aventurados os que têm fome e sede de justiça, porque serão saciados! [...]”<sup>10</sup> Bem-aventurados os que são perseguidos por causa da justiça, porque deles é o Reino dos céus! [...]” (BÍBLIA, Mateus, 5, 3-11)

Em entrevista, o artista se refere às bem-aventuranças em sua obra como “uma espécie de revisitação aos códigos que normalmente aparecem para regular a sociedade e neutralizar socialmente o coletivo.” (MEIRELES, 2009, p. 269-270) Regulação e controle que extrapolam os limites da comunidade cristã quando prerrogativas de fé como as bem-aventuranças passam a ser impostas como norma social de comportamento e de bons costumes também a uma sociedade supostamente laica. A obra de Cildo Meireles confrontava o sujeito com uma imagem que reverberava o mundo lá fora, para além dos limites físicos da obra e da galeria.

## No centro dos ruídos

O som é um dos elementos estruturantes de *O Sermão da Montanha: Fiat Lux*, projetado para ser percebido por aqueles que adentrassem no espaço da galeria e que acabariam por circular ao redor da grande pilha cúbica de caixas de fósforos. Os sujeitos que adentravam o espaço da galeria, ao caminhar, sentiam nos pés o atrito provocado pelo contato de seus calçados com o piso revestido por lixa. Enquanto se deslocavam ao redor do grande cubo de caixas de palitos de fósforo escutavam o som de um atrito que poderiam supor se tratar do som produzido por seus próprios pés. Afinal, o tato na superfície do pé percebia uma vibração compatível com o ruído que se escutava.

Porém, o som do atrito da caminhada era discreto e se perderia a partir da sobreposição de inúmeros ruídos da galeria. Assim, Cildo Meireles encontrou uma possibilidade de iluminar a imagem sonora da fricção pretendida. Na ocasião da montagem da obra, o artista reencontrou seu amigo de infância Valdir Sobral<sup>4</sup> que, possuindo um estúdio profissional, gravou com Cildo Meireles a trilha sonora reproduzida em *O Sermão da Montanha: Fiat Lux*. (MEIRELES, 2021) Salomão (2021) descreve a trilha da obra partindo do ruído provocado por um único fósforo sendo seguido por um empilhamento sonoro que, após atingir um ponto denso, tinha sua intensidade sonora reduzida. O empilhamento se desfazia até restar um crepitar sonoro semelhante ao de um papel celofane amassado que também se reduzia. O som foi reproduzido na obra de forma cíclica e, assim, ao som da

---

<sup>4</sup>Agradecemos a Valdir Sobral por nos conceder seu importante relato sobre a execução da faixa sonora da obra e por nos confiar arquivos frágeis.

caminhada do sujeito, Cildo Meireles acrescentava imagens sonoras de palitos de fósforo sendo riscados sobrepostos e em *loop*.

O ruído em *O Sermão da Montanha: Fiat Lux* transportava a iminência da luz, anunciando, a cada passo, o potencial energético da instalação-*performance*. O sonoro na obra de Cildo Meireles nos remete à reflexão de Chion sobre a possibilidade de a imagem de uma energia parecer carregar suas possibilidades sem que, efetivamente, possua suas propriedades físicas – “o som quebra e continua ao mesmo tempo o círculo de causas e efeitos.” (2019, p. 159, tradução nossa) O ruído transportava a imagem de um povir que, efetivamente, não se realizava – a explosão.

O som não continha a energia física da combustão, porém, no ruído da fricção habitava sua latência que advertia para o estrondo que poderia acontecer caso a luz fosse feita. Caminhar em *O Sermão da Montanha: Fiat Lux* implicava perceber o som através do tato, na superfície dos pés, reverberando pelas pernas, mas também através dos ouvidos. Ao mesmo tempo, o sujeito era confrontado por imagens visuais do espaço da galeria e da virtualidade do espelho. Tratava-se de um diálogo entre imagens sonoras e visuais, em que a escuta se fazia através dos ouvidos, em contraponto com a visão e no corpo.

O aparato tecnológico de reprodução sonora desempenhava sua função discretamente, produzindo sons para serem escutados através de alto-falantes sem que sua origem fosse declarada ou percebida. O ouvinte olharia “conscientemente ou não, para além da causa do som, a ordem de magnitude do fenômeno, se é algo pequeno ou grande com respeito a si mesmo.” (CHION, 2019, p. 24, tradução nossa) Na obra de Cildo Meireles, ao esquadrinhar o som que escutava, o sujeito podia acabar se deparando com seus próprios pés no centro dos ruídos – reflexo sonoramente ilusionado.

Além das versões de instalação em espaços expositivos, o artista realizou uma edição comemorativa dos quarenta anos de *O Sermão da Montanha: Fiat Lux* – uma réplica da caixa de palitos de fósforo de 1979, medindo 32 por 45 por 10 cm, contendo, aproximadamente, quarenta palitos de fósforo, lixa, espelhos, reprodução do cartaz da mostra de 1979, óculos e fotos. A caixa comemorativa motivou a curadoria de Paulo Venâncio para a exposição *Cildo Meireles: Múltiplos Singulares* que aconteceu na Galeria Múltiplos, no Leblon entre novembro de 2019 e fevereiro de 2020. Outra versão de caráter instalativo se tornaria possível fora do Brasil.

Entre 12 de outubro de 2020 e 3 de janeiro de 2021, *O Sermão da Montanha: Fiat Lux* (Fig. 3) esteve em exposição na esquina da 6ª Avenida com a rua 55, no espaço público de Nova York. Cildo Meireles e mais onze artistas<sup>5</sup> foram convidados pelos artistas Damián Ortega e Bree Zucker para participar do projeto *Titan*, utilizando um espaço destinado à mídia publicitária de doze cabines telefônicas. Os quiosques foram alugados pelo período de doze semanas e cada artista produziu

---

<sup>5</sup>Além de Cildo Meireles, os outros artistas convidados foram Jimmie Durham, Yvone Rainer, Rirkrit Tiravanija, Patti Smith, Minerva Cuevas, Glenn Ligon, Hal Fischer, Anne Collier, Renée Green, Hans Haacke e Zoe Leonard.

uma obra que ocupou as faces externas das cabines em vias de extinção. Em 2021, as cabines seriam removidas no sentido de abrir espaço para portais de *wi-fi*. No projeto *Titan*, as obras dos doze artistas ficaram disponíveis ao público 24 horas por dia ao longo dos três meses entre as ruas 51 e 56 com a 6ª Avenida, quase chegando à rua 57, onde há diversas galerias de arte, e em proximidade com espaços culturais como o MoMA e o Radio City Music Hall.



**Figura 3.** Cildo Meireles, *O Sermão da Montanha: Fiat Lux*, 1973-1979/2020. Detalhe de versão da instalação *O Sermão da Montanha: Fiat Lux* (1973-1979) para *TITAN*, Nova York (EUA). Foto: PJ Rountree. Fonte: < <https://titan.kurimanzutto.com/artists/cildo-meireles#slide:5;tab:slideshow> >

Nesta versão de *O Sermão da Montanha: Fiat Lux*, as três faces externas de um quiosque de cabine dupla foram cobertas por espelhos que continham as bem-aventuranças em letras amarelas e na língua inglesa. No contexto da Covid-19 e da disputa para as eleições presidenciais entre Donald Trump e Joe Biden, as lixas, as caixas de fósforo e os guardas-*performers* não eram necessários para criar uma atmosfera de uma explosão iminente. Por outro lado, o dado sonoro da obra passou a ser a paisagem sonora daquela esquina entre a 6ª Avenida e a rua 55 no encontro com os sons dos sujeitos que, de alguma forma, tenham sido atravessados pela obra.

## Em direção ao mundo

O *Sermão da Montanha: Fiat Lux* confrontou os sujeitos que visitaram a galeria de Ipanema, entre as duas noites de abril de 1979. Os espelhos sustentavam críticas cifradas através das bem-aventuranças e os ruídos demandavam atenção à iminência. Entrar na obra implicava uma reflexão sobre noções de tensão, de repressão além da provocação de um questionamento do próprio sujeito que se mirava no espelho. Talvez fartos do medo, alguns tenham resolvido brincar com a possibilidade de explosão; enquanto outros tentassem desconhecer os perigos da arte, atirando as caixas de palitos de fósforo como que a desafiar a obra. A ambas as possibilidades ou a outras mais, a obra respondia com suas imagens sonoras e visuais hoje somente possíveis de serem resgatadas por meio de relatos e de documentos.

A instalação-*performance* promovia fricção por entre imagens sonoras e visuais, recorrendo às palavras do Sermão da Montanha como possibilidade de falar de perseguição, injúria e sede de justiça, ao mesmo tempo em que lançava luz a um discurso frequentemente empregado como instrumento de regulação e de controle. Ainda que de forma supostamente silenciosa, a obra continuou a reverberar para além das montagens de 1979 e de 1981. Entre 2019 com um múltiplo comemorativo; e, em 2021, em diálogo com o espaço público de Nova York. Para além de seu rastilho de relatos e de documentos que viabilizam sua investigação, a obra persiste no tempo, se revigora em versões que buscam propiciar espaços de resistência, ainda que efêmeros, a tempos sombrios. Em *O Sermão da Montanha: Fiat Lux*, os sujeitos foram lançados em uma fricção entre arte, conjuntura política, imagens visuais, táteis e sonoras, provocados a, quem sabe (?), devolver algo mais em direção ao mundo lá fora.

## Referências

AMARAL, Aracy. Aspectos del No-Objetualismo en el Brasil.[1981]. In: MUSEO DE ARTE MODERNO DE MEDELLÍN; MUSEO DE ANTIOQUIA. *Memorias del Primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte No-Objetual y Arte Urbano*. Medellín: Fondo Editorial Museo de Antioquia, 2011. p. 147-156.

BÍBLIA. A. T. Gênesis. In: BÍBLIA. Português. *Bíblia sagrada: contendo o antigo e o novo testamento*. São Paulo: Editora Ave-Maria, 2002, p. 49-100.

BÍBLIA. N. T. Evangelho segundo São Mateus. In: BÍBLIA. Português. *Bíblia sagrada: contendo o antigo e o novo testamento*. São Paulo: Editora Ave-Maria, 2002, p. 1285-1321.

BISHOP, Claire. *Installation Art: a Critical History*. Londres: Tate Publishing, 2014.

CHION, Michel. *El Sonido: oír, escuchar, observar*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: La Marca Editora, 2019.

FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema. Ditos e Escritos III*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, p. 411-422.

FUNARTE (Arte Brasileira Contemporânea). *Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

GROYS, Boris. Política de la instalación. In: GROYS, Boris. *Volverse Público: Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2015, p. 49-67.

MEIRELES, Cildo. 'A união faz a força. E a força produz a união.' (Entrevistador: Elias Fajardo da Fonseca) *O Globo*, Rio de Janeiro, 25 abr. 1979, p. 41.

MEIRELES, Cildo. Memórias. (Entrevistador: Felipe Scovino) [2007]. In: SCOVINO, Felipe (Org.). *Cildo Meireles* (Coleção Encontros). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009, p. 234-291.

MEIRELES, Cildo. Entrevista concedida à autora no ateliê do artista. Rio de Janeiro: não publicado, 14 jun. 2019.

MEIRELES, Cildo; SOBRAL, Valdir. Entrevista concedida à autora no ateliê do artista. Rio de Janeiro: não publicado, 30 nov. 2021.

MORAIS, Frederico. Ecos do Sermão e Nova York. *O Globo*, Rio de Janeiro, 25 maio 1979a, p. 35.

MORAIS, Frederico. O 'Sermão da Montanha' de Cildo Meireles: vinte e quatro horas de tensão máxima. *O Globo*, Rio de Janeiro, 25 abr. 1979b, p. 41.

MUSEO DE ARTE MODERNO DE MEDELLÍN; MUSEO DE ANTIOQUIA. *Memorias del Primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte No-Objetual y Arte Urbano*. Medellín: Fondo Editorial Museo de Antioquia, 2011.

PONTUAL, Roberto. Espaços emergentes. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 25 abr. 1979, Caderno B, p. 2.

RYFF, Sergio. Cildo Meireles, com risco de incêndio, prova que tem toda razão. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 abr. 1979, p. 8.

#### Como citar:

ALCIONES DE OLIVEIRA LEITE, Caroline. O mundo lá fora - O Sermão da Montanha: Fiat Lux (1973-1979) de Cildo Meireles. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 708-718, 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.  
DOI: <https://doi.org/10.54575/cbha.41.056.3>  
Disponível em: <http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm>