

## **CILDO MEIRELES E A ARTE CONCEITUAL NO BRASIL (1960-1970)**

### **CILDO MEIRELES AND THE CONCEITUAL ART IN BRASIL (1960-1970)**

<sup>1</sup>MIRANDA, A. U; <sup>2</sup>GRECCO, P. F. M.

<sup>1e2</sup> Departamento de Licenciatura em Artes Visuais - Faculdades Integradas de Ourinhos-FIO/FEMM.

#### **RESUMO**

Desde a Antiguidade, a arte está a todo tempo tecendo relações com a vida social. Quando se conectam, arte e política geram novas possibilidades de atuação do sujeito e da configuração estética, pois ambas constituem um vasto campo de atuação e de reflexão, sendo possível de ser abordado através das múltiplas e complexas vertentes que as compõe. A arte atuou com bastante vigor nas décadas de 1960 e 1970, como forma de resistência à ditadura militar que vigorou no Brasil desde o golpe de 64, até a constituição da democracia em 1985. Busca-se com esse artigo observar a atuação ativa de artistas que tinham como o objetivo lutar contra as formas de poder autoritário. Novos caminhos surgiram para a arte brasileira, e uma delas foi a Arte Conceitual. Como referência de artista conceitual e engajado falaremos da atuação de Cildo Meireles que, trabalhou com o tempo, com o seu tempo que é matéria prima da história, e consequentemente da arte.

**Palavras-chave:** Arte Conceitual. Engajamento. Política.

#### **ABSTRACT**

Since the Ancient Times, Art has been weaving new relationships with social life. When connected, art and politics make new possibilities of action of the person and esthetic configuration, because both have a large field of acting and reflection, making possible to approach through the multiple and complex aspects which constitutes it. Art has performed strongly on 1960's and 1970's decades, as a form to resist Military Dictatorship that prevailed on Brazil since the coup of 64, until the constitution of democracy in 1985. This article researches to observe the active performing of artists that had as an objective to fight against the authoritarian forms of power. New ways have arisen to brazilian art, and, one of them was named Conceitual Art. As a reference of a conceitual artist and committed, we will speak about the performance of Cildo Meireles that worked with the time, with his time that is a raw material of history, and consequently, of art.

**Keywords:** Conceitual Art. Engagement. Politics.

#### **INTRODUÇÃO**

Durante toda a história, as relações entre arte e política ganharam variadas vertentes principalmente na contemporaneidade, tendo em vista o coletivo, o individual, ações artísticas em grupo, revoluções, guerras, entendendo que a arte é uma forma de compreender o mundo e ao mesmo tempo agir nele. Vemos nas décadas de 1960 e 1970 a arte conceitual brasileira abrindo novos caminhos para se pensar a arte dentro de um cenário repressor como o da ditadura militar, em que a ideia era controlar a produção e circulação de bens culturais (SCHWARCZ;

---

<sup>1</sup> Graduanda do Curso de Licenciatura em Artes Visuais.

<sup>2</sup> Professora Doutora do Curso de Licenciatura em Artes Visuais.

SATARLING, 2015). A arte passou a fazer relações com o contexto social, com esperança de revolucionar, utilizando-se de metáforas, caminhando pelas entrelinhas sem a preocupação estética, mas sim conceitual. Para exemplificar, falaremos da atuação de Cildo Meireles, um artista conceitual multimídia que produziu e fez circular sua obra, dentro de um período de extrema censura.

Diante disso, o presente trabalho levanta o seguinte problema: qual a relação que a arte e a política tecem diante das questões do seu tempo, a partir da atitude do artista?

A investigação a partir da pesquisa bibliográfica a respeito do tema, se faz importante para pensarmos além da política dos partidos e analisar como a arte trata questões inerentes à vida humana. Compreender como a arte ao longo de sua história modifica-se devido a postura do artista, onde o mesmo trata as questões do seu tempo, não se desvinculando do momento histórico sobre a qual esta inserido. Podemos observar também a importância da Arte Conceitual, para a história da arte brasileira contemporânea, e como ela se articulou nas tramas da sociedade, trazendo novos questionamentos tanto para arte, como o papel do artista na sociedade.

O objetivo deste artigo visa estabelecer relações entre a arte e a política para tratar as questões da arte contemporânea e do artista engajado dos anos de 1960 e 1970 no Brasil, e como o artista devido à sua postura diante das questões do seu tempo constrói uma arte propositalmente política. Como a arte ao longo da história vai sofrendo mutações e a distancia entre arte e vida se tornam cada vez menores, pelo fato do artista ter um pensamento que está fora dos museus, introduzindo-se no campo social. Pretende-se com esse trabalho observar esse momento de passagem do moderno para o contemporâneo e como a arte responde às questões de sua época.

## **METODOLOGIA**

Esta pesquisa é de ordem qualitativa, na modalidade bibliográfica, utilizando como metodologia a análise de livros, textos, artigos, teses, sobre o tema investigado. Começamos com Chaia (2007), organizador do livro “Arte e política”, que aponta as relações entre arte e política que permeiam a sociedade, trazendo questões da macro política e da micropolítica, e como a arte pode se opor ou presta-se a essas relações estabelecidas com a política.

Para pensar a arte como relação com o mundo, temos Carrasso (2012), e Cavalcanti (2005), que em suas teses apresentaram a arte como ação do homem, e como esse homem estabeleceu diálogos com a arte, a cultura e a sociedade. Para entendermos o papel do artista que irá pensar e se por ao lado das massa, utilizamos o conceito apresentado por Foucault (1979) sobre o papel do intelectual na sociedade.

Para compreendermos o que foi a arte Conceitual, sua proposta e como surgiram as questões que a envolvem utilizamos o livro “Arte conceitual”, de Freire (2006). Com o livro “Brasil: uma biografia” das autoras SCHWARCZ; SATARLING (2015) nos é possível fazer a contextualização do momento histórico de um regime ditatorial, que ocorria no Brasil no momento em que aqui iremos tratar a arte conceitual (1960/1970). Para exemplificarmos a atuação do artista engajado utilizamos entrevistas com o artista Cildo Meireles, através do livro “Cildo Meireles” organizado por Scovino (2009).

## **DESENVOLVIMENTO**

A arte está a todo tempo desde a Antiguidade, tecendo relações com a vida social, intrinsecamente ligada com a cultura. O artista é produtor da cultura na qual ele esta inserido, elemento importante de sua identidade, seja ela de caráter individual ou coletivo. Com base nos escritos de Miguel Chaia (2007), entendemos que: pelo fato da arte e da política estarem permeando a sociedade, ambas podem se interligar gerando novas possibilidades de atuação tanto do sujeito como da configuração estética. A arte pode se opor à política ou prestar-se a ela, ou até mesmo por linha tênue estar ligada às políticas do dia a dia, de forma conjuntural, sobre o meio em que vivemos, remetendo assim a uma produção artística ligada à micropolítica.

A cultura me parece ser, antes de tudo, uma atitude, uma aptidão, uma relação com o mundo, com o pensamento e especialmente com as obras artísticas, que permite a cada um se situar no mundo das ideias e dos símbolos (CARRASSO, 2012 p.1).

Como citado acima, a arte nos permite caminhar sob a esfera dos símbolos, ampliando assim nossa maneira de ver, sentir, pensar e estar no mundo. Entende-se que arte é a ação do homem dentro de uma sociedade, portanto é uma atitude política, pois está ligada aos seus posicionamentos e suas relações com o mundo. O indivíduo é agente ativo da produção artística. Entretanto, o artista não é político pela escolha

do tema de suas obras, mas sim por obter certa atitude política. O artista que diz não fazer uma arte política, ao fazer essa escolha, teve um ato político. Como exemplifica Cavalcanti:

De acordo com Pierre Francastel, a arte é ao mesmo tempo um modo de compreensão e um modo de ação, e o artista traduz o próprio diálogo com os modos de existência do seu tempo produzindo objetos de arte que possuem uma força ativa e informadora (CAVALCANTI, 2005 p. 25).

Durante todo o percurso histórico, as relações entre arte e política ganharam diferentes conotações, entre elas:

(...) as particularidades das formações sociais, os períodos de valorização do coletivo ou do individual, os contextos de guerras e revoluções, a importância de ações artísticas em grupo, vanguardas ou movimentos e os domínios de gênero, escolas ou tendências artísticas (CHAIA, 2007 p.13).

E a arte atuou com muita força no período do qual trataremos neste artigo, as décadas de 1960 e 1970, como forma de resistência ao poder, à censura exercida pela ditadura militar que vigorou no Brasil desde o golpe de 1964 até a restituição da democracia em 1985. Observou-se uma preocupação sociopolítica e a importância da função social da arte e da participação social do artista, uma característica presente fortemente não somente na arte brasileira, mas também em toda América Latina.

Para analisarmos o papel do intelectual, no caso o artista, falaremos a luz de Michel Foucault, quando diz que o intelectual age discretamente nas tramas da sociedade, não como porta-voz das massas, mas colocando-se ao lado dela. O objetivo não é levar a massa “tomar consciência” de algo, pois essa “consciência” ela já possui, mas sim estar a serviço na luta contra as formas de poder, na qual ele também está inserido, mas seu papel permeia, é parte dessa luta.

O papel do intelectual não é mais o de se colocar “um pouco na frente ou um pouco de lado” para dizer a muda verdade de todos; é antes o de lutar contra as formas de poder exatamente onde ele é, ao mesmo tempo, o objeto e o instrumento: na ordem do saber, da “verdade”, da “consciência”, do discurso (FOUCAULT, 1979, p. 71).

Os intelectuais/artistas exerceram fortemente seu papel em toda a história da arte, através de suas próprias leituras sobre o que é arte, sobre quais os caminhos que ela percorre, abrindo com o pensar/fazer artístico maneiras diversas de se

relacionar com o mundo. Formas de poder existem em todo âmbito social, importante é observar a maneira como são canalizadas essas relações de poder. A função do intelectual, é entre outras, propor liberdade e autonomia de pensamento.

Não podemos falar de novas leituras, novos caminhos para a arte brasileira das décadas que nos propusemos a abordar (1960/1970), sem falarmos da arte conceitual, uma arte que opera contra os princípios julgados corretos para avaliar o que seja uma obra de arte, por isso se torna impossível não a mencionar, pois representa um marco na historia da arte contemporânea trazendo relevantes mudanças, como ressalta Cristina Freire:

Em vez da permanência, a transitoriedade; a unicidade se esvai frente a reprodutibilidade, contra a autonomia, a contextualização; a autoria se esfocela frente às poéticas da apropriação; a função intelectual é determinante na recepção. Tais contradições abalam as estruturas do sistema de arte há pelo menos meio século, ou quase um século se pensarmos em Marcel Duchamp (FREIRE, 2006 p.8-9).

Para contextualizarmos a atuação do artista como intelectual, que nesse momento irá pensar, conceituar a arte e não apenas materializa-la, faz-se necessário voltar nos anos de 1916 com o artista já então citado Marcel Duchamp, com o dadaísmo. Como diz Freire: “Ao contrário de Picasso, que reina absoluto na primeira metade do século XX, Duchamp, com sua obra desmistifica a figura do artista” (FREIRE, 2006 p.34-35).

O dadaísmo se utilizava de objetos do cotidiano, sons, fotografia, música, poesia na composição das obras artísticas, tendo além de outros objetivos, criticar fortemente o consumo, o capitalismo e indagar sobre o pressuposto da arte.

Do ponto de vista da história da arte contemporânea, o resgate da obra de Duchamp é crucial para qualquer revisão da Arte Conceitual, pois o princípio do ready-made fundamenta uma de suas vertentes mais importantes (FREIRE, 2006 p. 33).

Duchamp transformou objetos do cotidiano em arte, fazendo crítica ao sistema da arte. Objetos que a princípio não possuíam valor estético, são retirados de sua primária função para se tornem obras de arte. Segundo Freire (2006), os ready-mades colocam em questão o papel das instituições na definição do que é arte, reconfigura os espaços habituais, leva a realidade da sociedade para dentro do museu: “Trata-se

de uma interferência do espaço da exposição na percepção do objeto, e vice-versa” (FREIRE, 2006 p.37).

E justamente por levar objetos do cotidiano para as galerias, de estabelecer relações entre o objeto utilitário e o objeto de arte, que se inicia então um entrelaçamento entre arte e vida que coloca o espaço convencional da arte como criadores de valores e pensamentos. Segundo o crítico norte- americano Hal Foster:

O artista torna-se manipulador de signos, mais do que um produtor de objetos de arte, e o espectador, um ativo leitor de mensagens mais do que um contemplador estético ou um consumidor de espetáculo. É por isso que o procedimento do ready-made duchampiano, a fotomontagem e a apropriação do pop são significativos ao apontar para o papel da arte como signo social, misturando a outros signos num sistema de produção de valor, poder e prestígio (FREIRE, 2006 p. 38).

Para ilustrarmos um exemplo do ready-made, podemos citar uma obra que marcou fortemente este princípio duchampiano, intitulada *Fonte*: “O mais famoso é a fonte, um mictório deitado sobre um pedestal com a assinatura “R. Mutt”, uma firma de engenheiros sanitários” (STEPHEN FARTHING, 2011 p.411) do ano de 1917 do artista Marcel Duchamp. O fato de retirar um objeto utilitário de uso do cotidiano, do sistema mercantil e introduzi-lo em um museu, levantou várias indagações, entre elas: “Quem fez o ready-made?”. O objetivo não era focar o objeto artístico, mas pensar sobre ele. Segundo Freire, a autoria torna-se compartilhada, o muro que separava artista e público, arte e vida, aos poucos, a partir de então, vão sendo derrubados, fato que nos apresenta indícios da participação do espectador na arte contemporânea. Quem é o autor não importa mais, a arte torna-se objetual, o objetivo não era saber quem é o artista, mas colocar em xeque o que venha a ser arte (FREIRE, 2006 p. 35).

A interferência de M. Duchamp foi ao nível da Arte (lógica do fenômeno), vale dizer da estética, e se por isso preconizava a libertação da habitualidade de domínio das mãos, é bom que se diga que qualquer interferência nesse campo, hoje (a colocação de Duchamp teve grande mérito de forçar a percepção da Arte, mas não como percepção de objetos artísticos mas como um fenômeno do pensamento), uma vez que o que se faz hoje tende a estar mais próximo da cultura do que da arte, é necessariamente um interferência política. Porque se a Estética fundamenta a arte, é a política que fundamenta a cultura (SACOVINO, 2009 p. 23).

A solvência das fronteiras entre artista e público começou a ser conceituada principalmente nos anos de 1960 e 1970 no Brasil, momento em que afirmavam que

todo ser humano era um artista capaz de criar, derrubando assim o conceito de gênio que se atribuía ao artista. Adepto a essa ideia, o curador e crítico Frederico Moraes ressaltou: “Não se trata de levar arte (produto acabado) ao público, mas a própria criação, ampliando-se, assim, a faixa de criadores de arte mais do que de consumidores de arte” (GOTO, 2005 p.2).

As ideias e as ideologias<sup>3</sup> neste período transcendem as questões da materialidade. O artista apegava-se muito mais às questões do conceito da obra, o fazer artístico exigia uma crítica sempre consciente como que houvesse uma ideologização do objeto artístico, utilizando o material como parte integrante, mas não fundamental para o trabalho artístico:

Libera os artistas para a aventura da constituição da autonomia da arte, ancorados na presunção de ruptura do sistema da arte e na valorização absoluta do binômio desconstrução-construção. Mantém compromisso com a descentração do olho, com a desnaturalização da percepção e a confiança no valor da novidade, da estranheza, da experiência do choque (CARASSO, 2012 p.1).

Os aspectos citados acima são essencialmente características da Arte Contemporânea, mais especificamente sobre a qual iremos discorrer: Arte Conceitual. Mesmo que não tenha surgido com os mesmos propósitos, a arte conceitual segue caminhos traçados por Duchamp, principalmente por ver a arte como fenômeno do pensamento, abrindo espaços para novos diálogos, novos suportes e para a desmaterialização, trazendo questionamentos sobre o vocabulário clássico que define a produção artística em pintura, escultura desenho e gravura. Como diz Freire: “Novos termos surgiram (Há mais de meio século!) para definir outras poéticas: happenings, ambientes, performances, instalações, videoarte, internet art, arte eletrônica etc” (FREIRE, 2006 p.41).

Uma arte que, por consequência dessa liberdade e democratização da arte, se abre pra servir também como reflexão política. Para exemplificarmos essa ação engajada do artista, que experimentou, se utilizou de diversas formas de produção

---

<sup>3</sup> Sobre o que é ideologia encontramos em Marilena Chauí: “Ideologia não é sinônimo de subjetividade oposta à objetividade, que não é pré-conceito nem pré-noção, mas que é um “fato” social justamente porque é produzido pelas relações sociais, possui razões muito determinadas para surgir e se conservar, não sendo um amontoado de ideias falsas que prejudicam a ciência, mas uma certa produção de ideias pela sociedade, ou melhor, por formas históricas determinadas das relações sociais”. CHAUI, Marilena. **O que é ideologia?**. São Paulo: Brasiliense, 1998. p.31.

artística e que visou questões do seu tempo, que produziu sua arte, não só experimental, mas muitas vezes propositalmente política, trataremos de um conceito de “arte engajada”, no contexto de 1960 e 1970 no Brasil:

Uma das características da arte brasileira dos anos sessenta é a preocupação com o coletivo. Na pintura refletia-se, principalmente, a temática social. Os fatos políticos eram narrados pela figura; a obra exigia do expectador não apenas uma atitude de contemplação, mas tinha o intuito de incitar seu pensamento, levá-lo à reflexão e ao debate (...). Importante também é o seu conteúdo-significado e a linguagem utilizada: a apropriação da linguagem usada nos meios de comunicação de massa, desde os sinais de trânsito, letreiros, outdoors, história em quadrinhos, até os processos fotomecânicos de reprodução (...) (CAVALCANTI, 2005 p.30).

Torna-se impossível falar da arte desse período sem mencionarmos o momento histórico em que vivíamos. A imposição dos militares era o silêncio e a censura para a alienação da população, onde se reprimia qualquer tipo de impugnação formada no campo da cultura, do pensamento e das ideias: “A ideia era aparentemente simples: combinava manejar o controle sobre a produção e a circulação de bens culturais no país com repressão política” (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p.464).

Nenhum outro órgão cresceu mais depressa, e a censura passou a atuar com diferentes objetivos: garantir o controle do fluxo público da informação, da comunicação e da produção de opinião, reprimir o conteúdo simbólico presente na produção cultural, e manipular os mecanismos de memória e interpretação na realidade nacional (SCHWARCZ; STARLING, 2015 p.464).

Tendo em vista o momento pelo qual o Brasil passava, entendemos que os artistas que produziam na época, que eram perseguidos pelo governo, foram levados a criar uma espécie de arte clandestina, pulverizada, com o intuito de burlar a censura. Se valendo muitas vezes de uma linguagem metafórica ligando diretamente a arte e o contexto social, com esperança revolucionária, “utilizando-se de entrelinhas, tirando vantagens de oportunidades mínimas de contestação” (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 464).

Portanto, assistimos nascer uma arte que está cada vez mais longe dos museus, indo para a rua e até mesmo para o corpo do artista, com as performances, abrindo um grande campo de possibilidades para a arte contemporânea acontecer. A atribuição das artes, principalmente as visuais, no regime militar, foi decisiva para

formar um antagonismo cultural no país. Atuava contra o regime, produzindo arte em um sistema engessado:

As tensões do período se refletem inevitavelmente no pensamento artístico fazendo com que, para muitos artistas, já não fosse possível permanecer numa pesquisa puramente estética, mas fazendo com que suas obras apresentassem um claro engajamento político (CAVALCANTI, 2005 p. 34).

A arte então, valendo-se de recursos tecnológicos, com aspectos de uma arte coletiva, participativa, interativa, contestava não apenas o militarismo, mas questionava as instituições que controlavam as artes, colocando a obra de arte apenas como mercadoria. Vale salientar, que a produção artística não fazia um trabalho de resistência somente contra a censura, mas também como arma de luta contra o capitalismo, como já citado, contra a mercantilização da arte, as condições sociais no Brasil, e muitas outras questões das minorias, essas que o governo excluía. Muitos artistas acreditavam que o centro começava a ser transformado pelas margens.

Da mesma forma como o conceito e as práticas políticas são reinventadas ao longo das histórias e geografias, também as concepções políticas da arte são recriadas, vindo a constituir distintas estratégias de inserção e contextualização da arte nas tramas sociais: a arte de *crítica institucional*, o *artista/curador*, o *engajamento social e ecológico* e os *fluxos coletivos*, são algumas das possibilidades dessa concepção (GOTO, 2005 p.2).

Como observamos, a política na arte não está associada apenas a um sistema macro, relacionado ao Estado, mas está relacionada às vivências do cotidiano. Observamos isso claramente na 29ª Bienal de São Paulo em 2010, que teve como título: “Há sempre um copo de mar para o homem navegar”, em que a questão política foi tratada. A exposição reuniu 159 artistas de todos os continentes, sendo que cerca de 50 deles eram brasileiros, com a maioria das obras de arte dos anos de 1930 a 1985, tendo como curadores os brasileiros Moacir dos Anjos e Agnaldo Farias.

Por se tratar das questões políticas, a exposição acabou surpreendendo quem esperava ver trabalhos explicitamente políticos, pois o que se observou foram “obras de arte sutis, cujas questões políticas aparecem em diferentes camadas” (MENEZES, 2014 p.199), como afirmou Menezes:

Essa noção é interpretada no sentido de que toda forma de arte é política já que a arte pode modificar a percepção da realidade. Nas palavras dos curadores, arte e política são inseparáveis e esta característica “assegura o lugar exclusivo da arte na organização simbólica da vida e sua capacidade de esclarecer e reformular as formas pelas quais o mundo é estruturado” (MENEZES, 2014 p.199).

Para exemplificarmos a atuação de artistas que tratam questões políticas em suas obras, no sentido de crítica ao Estado, se colocando diretamente em contraposição ao golpe militar que ocorria na época, abordaremos o artista Cildo Campos Meireles que trabalhava com o tempo, com o seu tempo que é matéria prima da história, uma arte que se abria para entender o mundo que vivemos de modo crítico.

Cildo Nasceu no Rio de Janeiro em 1948. O artista multimídia iniciou seus estudos em 1963, em Brasília, orientado pelo ceramista e pintor peruano Barrenechea (1921). Cildo é conhecido como um dos mais importantes artistas brasileiros contemporâneos. Suas influências foram de grande importância para o circuito da arte brasileira, sendo um dos primeiros artistas a expor oficialmente uma “arte brasileira” fora do país. Acreditava-se que a América do Sul nunca produziu uma arte própria: partindo da colonização, afirmava-se que os países da América Latina, nunca haviam produzido uma arte original. Isso fazia com que ficássemos sempre à margem, como se não fizessemos parte da história da arte Universal. Esse tipo de pensamento ignorava propositalmente que havia habitantes na América muito antes dela ser colonizada, e que, portanto, se existia habitantes, existia pessoas, se existia pessoas, existia cultura, se existia cultura, existia produções de arte.

Portanto na década de 60, artistas como Cildo Meireles, apareceram com uma arte experimental e inovadora, utilizando técnicas, materiais que foram aceitos tanto no Brasil como no exterior:

(...) atravessam um momento crucial na arte brasileira, que se notabiliza pela dissolução do neoconcretismo e pela construção de uma passagem do moderno ao contemporâneo em nossa história da arte até a disseminação/proliferação da arte brasileira no plano internacional, muitas vezes estudadas com olhares “tortos” sobre a nossa identidade.  
(SACOVINO, 2009 p.9)

Cildo utilizou em suas obras, além de uma materialidade inusitada, produções escritas e orais, reforçando aqui uma característica presente na arte contemporânea,

que são os registros do próprio artista. Seria enganoso pensar em um superficial desfecho, acreditando que esses escritos e discursos são meios para entender suas obras. O que se vê, é uma fusão que torna seus escritos também a própria obra. Para o crítico e pesquisador Felipe Sacovino (2009), nas obras de Cildo não há distinção entre seus trabalhos plásticos, memórias e depoimentos escritos. Essas duas potências estabelecem um permanente diálogo e possibilidades de absorção de sua obra:

A construção poética em Cildo não se dá apenas no chamado "trabalho plástico", mas fundamentalmente nos seus discursos, sejam orais ou escritos. Nesse tecido vivo não há espaço para dúvidas. Suas colocações são desviadas, criando, em paralelo com suas obras, uma espécie de labirintos, deixando para qualquer interessado diversas portas de entrada e saída (SACOVINO, 2009 p.9).

Algumas obras de Cildo datadas entre os anos 1960 e 1970, tem caráter macro político, pois marca sua aversão a um regime militar. Como diz Freire: "Não por acaso, o período de maior relevância para a Arte Conceitual coincide com os das ditaduras nos países latino-americanos e no Leste Europeu (FREIRE, 2006 p.10)". Pensado então no sentido social e político do objeto artístico escolhido, Cildo pensou em uma maneira de propor uma reflexão crítica sobre a realidade cotidiana.

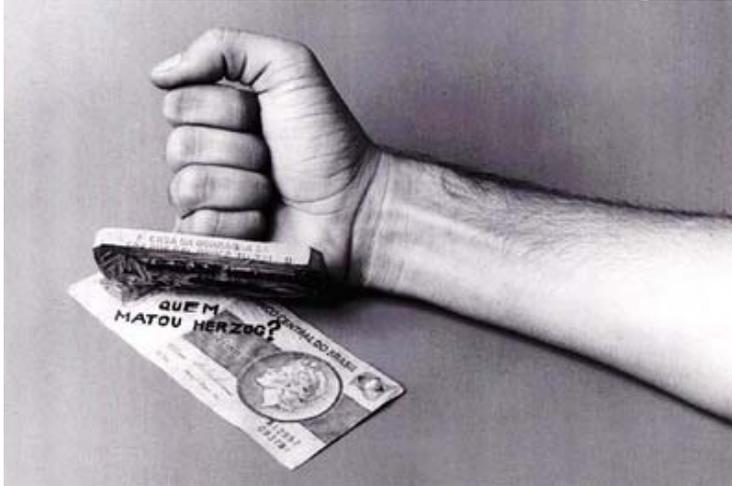
Na obra *Inserções em circuitos ideológicos*, que era composta por dois projetos, apresenta-se um conteúdo explícito de crítica ao regime. Para Freire 2006, ele propunha para o público/expectador aderir a uma espécie de guerrilha artística, utilizando garrafas de Coca Cola ou notas de dinheiro, ensinando a população a imprimir informações e opiniões críticas para novamente entrar no sistema de circulação.

Muitas questões emblemáticas compunham o trabalho do artista, uma delas é a temporalidade, a ideia de uma arte em circuito, que para se findar se faz necessária a participação efetiva do público, pois sem ele a obra não acontece.

O *projeto cédula* (1975) formado por carimbos sobre cédulas de dinheiro circulante, inserida em um circuito veloz de trocas monetárias, alcançando um número inimaginável de pessoas sendo impossível de ser controlada pela censura, é um exemplo desse tipo de pensamento sobre a arte circulante. A princípio feito com serigrafia, e depois com carimbo, o conteúdo carimbado nas cédulas de um cruzeiro

incluía críticas ao regime militar brasileiro, com frases ditas subversivas como “*Quem matou Herzog?*”. Que questionava a morte do jornalista Vladimir Herzog.

**Figura 1.** Carimbo feito por Cildo Meireles em cédula de um cruzeiro com a frase: “Quem matou Herzog”.



**Fonte:** <http://www.arte.seed.pr.gov.br/modules/galeria/detalhe.php?foto=422>. Acesso em 12 de abr. 2016

Vladimir Herzog foi assassinado no dia 25 de outubro de 1975, vítima da ditadura militar: para fugir da responsabilidade, os torturadores forjaram uma cena de suicídio. Herzog lutava contra o regime militar, sendo aliado ao partido comunista. Sua morte, apesar de causar uma grande indignação dos familiares e amigos, foi um grande marco para o início do processo de democratização no país.

Portanto, Cildo sabia que o fato divulgado na mídia pelos militares não era real. Ao carimbar nas cédulas ele questionava a atitude dos militares e as pessoas que teriam acesso às cédulas iriam refletir sobre o que estava ocorrendo.

Já no *projeto Coca-Cola* (1970), eram feitos com tinta vitrificada, que era o mesmo procedimento da fábrica que produzia e engarrafava a bebida, onde imprimia a instrução de como fazer as *Inserções*. “Entre as mensagens havia o nome de pessoas que tinham desaparecido ou estavam mortas, e eventualmente escritos relacionados à arte, questionando qual é o lugar do trabalho de arte (SACOVINO, 2009, p.246)”.

**Figura 2.** Inserções em Circuitos Ideológicos  
1. Projeto Coca-Cola (1970)



**Fonte:** <[http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pesso\\_a10593/cildo-meireles](http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pesso_a10593/cildo-meireles)>. Acesso em 13 de jul. 2016

Em uma entrevista, Cildo ao se referir aos dois projetos, afirma que:

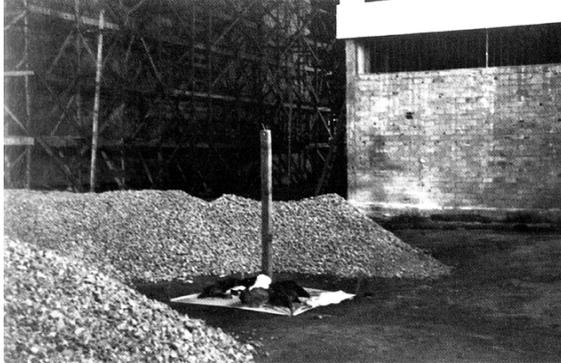
*O Projeto Coca-cola sempre foi metáfora do Projeto cédula. A cédula é que funcionava, e naquela época já havia essas inserções em dinheiro assim como as correntes, que hoje foram retomadas pela cultura digital. São, portanto, mecanismos que são recuperados e utilizados. As mensagens do Projeto cédula eram normalmente repercussão de informação, notícias que chegavam até mim ou que as pessoas partilhavam comigo. Eram mensagem sobre pessoas que tinham sido presas ou então não tinham sido localizadas; pessoas que, às vezes, eu nem conhecia (SACOVINO, 2009 p.247).*

Um trabalho artístico original para não ser apreciado passivamente: Cildo, através da intervenção crítica de sua obra, se fazia mediador para levar reflexão ao campo homogêneo, onde o trabalho do artista só é realizado quando passa a se movimentar nas redes de trocas, fazendo também oposição ao sistema capitalista.

Para o artista, o que interessa é a possibilidade de inserir-se ou criar ruído de significação no corpo social, isto é, tornar visível a própria noção de rede e de circuito, abstratos e invisíveis por definição. *Inserção em circuitos ideológicos* funciona no interior de circuitos de controle de informação não centralizados e traz uma perspectiva mais ativista para a dimensão crítica do ready-made duchampiano (FREIRE, 2006 p.34).

Ainda 1970 em Belo Horizonte outra obra que marcou sua luta contra o regime ditatorial foi *Tiradentes: totem- monumento ao Preso Político*.

**Figura 3** – Obra de Cildo Meireles *Tiradentes*:  
*totem- monumento ao Preso Político.*



**Figura 4** - Obra de Cildo Meireles *Tiradentes*:  
*totem- monumento ao Preso Político.*



**Figura 5** - Obra de Cildo Meireles *Tiradentes: totem- monumento ao Preso Político.*



**Fonte:** <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10593/cildo-meireles>>. Acesso em 20 de abr. 2016.

O convite de Frederico Moraes, durante uma exposição que se chamou **Do Corpo a Terra**, resultou no trabalho em que Cildo executou uma ação forte e inesperada, que causou um grande espanto. Estava na festa de inauguração do Palácio das Artes, como ele mesmo relata: “Desci uma rampa do prédio durante a festa, fui até um terreno baldio, que continha restos de pedras da construção do Palácio, e queimei as galinhas. Luiz Alphonsus fotografou toda ação” (SACOVINO, 2009 p.245).

Para materializar o conceito de sua obra, que era a indignação e a hipocrisia que se instalava no Estado, onde, naquela semana se comemoraria a Inconfidência Mineira, Cildo amarrou dez galinhas a uma estaca de madeira, e depois de encharcá-las com gasolina incendiou-as vivas. Alguns dias depois retornou ao local recolheu os resíduos e colocou em um lençol branco. Nas entrevistas com Scovino em 2009, Cildo Meireles explica que na cidade, por conta do feriado de Tiradentes, o ditador da ocasião e os políticos pró-ditadura estavam em Belo Horizonte, no almoço de abertura do Palácio das Artes, um deputado segundo o jornalista Morgan Motta que assinou a matéria divulgada, fez fortes críticas atacando a exposição e especialmente “aquele” trabalho que queimava galinhas. Mas Cildo Meireles deixou muito claro que:

O trabalho perguntava: não é uma hipocrisia você perguntar sobre queima de galinhas quando você está esquetejando jovens por causa de ideias e tentando cooptar um símbolo que, exatamente, morreu esquetejado pelo poder? Quer dizer, havia uma inversão de procedimentos (SACOVINO, 2009, p.245).

Segundo relata Cildo em uma de suas entrevistas, a matéria prima desta obra é a morte, mas por metáfora da volta à vida como exemplifica:

Como é o caso de Tiradentes: totem-monumento ao preso político (1971). Um trabalho que só poderia existir daquela forma, com aquele material. Uma relação escancarada, profundamente dolorida com o tema (SACOVINO, 2009, p.198).

Arte que se fez necessária contra o militarismo, contra a censura, levando ao público questionamentos. Arte que se colocou de maneira crítica, revolucionária, gerando compromisso com a realidade em um dos momentos de maior resistência civil no país, em que, mais do que nunca, uma militância política expressiva teve grande importância, buscando alternativas possíveis para intervir em uma triste realidade, que se apresentava então através de traços fúnebres.

## CONCLUSÕES

Portando, acreditamos que as relações estabelecidas entre arte e política foram fundamentais para se pensar no artista engajado nos anos de 1960 e 1970 no Brasil, como forma de resistência política, principalmente através da Arte Conceitual no período da ditadura militar. Ao mesmo tempo em que a arte se abre ao experimentalismo artístico, ela também é meio para o artista pensar questões do seu tempo, e, assim produzir uma arte engajada e propositalmente política. Vemos que o artista engajado e sua arte, não se desvinculam das questões do momento histórico na qual está inserida, mas, os utilizam como matéria prima para pensar e propor uma arte que tece um profundo diálogo com seu tempo.

## REFERÊNCIAS

CARASSO, Jean-Gabriel. Ação cultural, ação artística. Se há duas palavras... Há duas coisas. **Sala Preta**, Brasil, v. 12, n. 1, p. 18-23, june 2012. ISSN 2238-3867. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57543/60579>>. Acesso em: 31 mar. 2016. doi:<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v12i1p18-23>.

CAVALCANTI, Jardel Dias. **Artes Plásticas: Vanguarda e Participação Política**. 2005. 249 f. Tese (Doutorado) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

CHAIA, Miguel (Org.). **Arte e Política**. Rio de Janeiro: Azougue, 2007.

CHAUI, Marilena. **O que é ideologia**. 21. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. 15. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

FREIRE, Cristina. **Arte conceitual**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

GOTO, Newton. Sentidos (e circuitos) da arte: afeto, crítica, heterogeneidade e autogestão entre tramas produtivas da cultura. **Epa!**. Curitiba, 16 set. 2005.

MENEZES, Caroline. "Navegação segura, 29ª Bienal de São Paulo". In: **30 X Bienal: transformações na arte brasileira da 1ª à 30ª edição**. Catálogo de exposição, Ministério da Cultura e Bienal de São Paulo, 2014, p. 199- 201.

SACOVINO, Felipe (Org.). **Cildo Meireles**. Rio de Janeiro: Azougue, 2009.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa Murgel. **Brasil: uma biografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

STEPHEN FARTHING (Rio de Janeiro) (Ed.). **Tudo sobre arte**. Rio de Janeiro: Sextante, 2011. Tradução: Paulo Polzonoff.