

C I L D O M E I R E L S

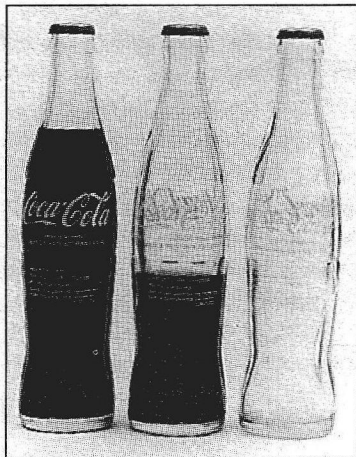
ENTREVISTA A EVANDRO SALLES E SEVERINO FRANCISCO

Cildo Meireles é um dos mais importantes brasileiros da atualidade. Nos últimos tempos, ele tem se dividido entre o Rio de Janeiro e inúmeras viagens para montar instalações nos Estados Unidos e Europa. Ele morou em Brasília dos 10 aos 19 anos. Nesta entrevista, Cildo fala sobre sua passagem pela cidade e sobre múltiplas questões da arte contemporânea.

Que importância tem Brasília em sua formação? Em que medida Brasília foi relevante para a formulação da arte conceitual no Brasil?

Cildo Meireles — Brasília foi vital em minha formação. Porque eu morei em Brasília dos 10 aos 19 anos de idade, um período de descobertas, dúvidas e curiosidade para qualquer ser humano. Ao mesmo tempo, Brasília foi a oportunidade de estar no meio de uma experiência arquitetônica e histórica marcante no Brasil. E enquanto artista, Brasília foi o local onde comecei a estudar artes plásticas, a partir dos 14 anos, com Félix Barre-nechea. Ele coordenava um curso da Fundação Cultural no aeroporto. O curso acabou, mas ele me convidou para continuar trabalhando em seu atelier, de graça. Ele foi supergeneroso, carinhoso. Tenho o maior respeito por ele. Os colegas Paulo Yolo-vith, esplêndido artista, Alfredo Fontes, já falecido, Sérgio Porto, Guilherme Vaz e outros também foram muito importantes naquele período de formação. E sobretudo a oportunidade de ter tido acesso à seção de periódicos, fantástica, onde eu podia me manter permanentemente informado. Praticamente uma semana depois que saísse uma revista em qualquer lugar do mundo você teria um exemplar na biblioteca. A própria Universidade de Brasília tinha um clima propício a esta inquietação de espírito.

Quais as informações sobre arte que circulavam naquele momento e de que forma chegavam a Brasília?



Olha, eu me lembro que colecionava *habitat*, uma revista de arte publicada se não me engano em São Paulo, onde você tinha acesso a informações sobre arte brasileira. Agora, era uma revista em preto-e-branco, o que de uma certa maneira homogeneiza o material. Haviām os jornais, mas o sistema de distribuição era mais precário. Mas, como disse, para mim, a grande fonte era a seção

de periódicos da Biblioteca da Universidade de Brasília. E não só a seção de periódicos. Você poder acessar qualquer item do acervo bibliográfico da Universidade era uma coisa fantástica.

Como vê as possibilidades de exploração das relações entre arte e arquitetura a partir da experiência de Brasília? E como vê Brasília hoje?

Bem, eu me lembro que havia uma atenção e uma discussão muito grande em torno da arquitetura. Eu não compreendia porque se falava tanto em Corbusier. Nada do que via nos livros estabelecia para mim uma diferença tão significativa. Até que um dia eu vi em um livro de arquitetura uma foto onde de um la-

do se inaugurava um edifício de Le Corbusier e na calçada em frente ao edifício estava parado um carro do ano, um Ford 29. Isto representou para mim uma contextualização tão imediata que tornou-se inesquecível.

E o caso específico de Brasília?

Em 65 eu frequentei um curso de extensão do Ciem, uma escola experimental da Universidade de Brasília, ministrado por professores de cinema fantásticos: Paulo Emílio Salles Gomes, Jean-Claude Bernadet, Nelson Pereira dos Santos. Me lembro que na aula de Jean-Claude, eu preparei uma espécie de roteiro para documentário sobre Brasília, onde o ponto de partida era o de ver a cidade como um projeto de social-democracia no Brasil, com todas as generosas aspirações, mas também com toda a ingenuidade. Caía como uma luva para regimes autoritários. Me lembro no dia 31 de março de 64, em que descemos em passeata em direção ao fim da W3 e, próximo à Praça 21 de abril, à altura do Cine Cultura, fomos barrados por este pelotão preparado para disparar. E quando o pelotão começou a disparar era difícil você sair daquela situação. Mas é uma cidade que adoro. Existem dois lugares no Brasil que eu moraria com o maior prazer: Brasília e Belém.

O problema em Brasília seria a cidade ou o cidadão?

Um pouco depois, na mesma época, me lembro que eu tinha ido fazer um trabalho, às margens do lago. A gente tinha de fazer uma clareira e recolher um material para incinerar, enterar uma caixa, guardar outras duas. Eu chamei o Guilherme Vaz, um artista aí de Brasília, para participar comigo, o Alfredo Fontes, um outro grande amigo. E me lembro que logo depois da gente começar a tocar fogo, a polícia e o Corpo de Bombeiros apareceram com sirenes. Eu tentei repetir a experiência no Lago Norte e descobri que, na época, na Torre de Televisão de Brasília, por ser uma cidade plana, havia um bando de militares fiscalizando o início de fogo ou de qualquer outra coisa estranha.

No primeiro caso, uma coisa é você fazer uma praça como lugar de confraternização, troca, encontro. E outra é você, de repente, estar ali sob fácil controle. Mas, em suma, é um projeto que adoro e aprovo na íntegra. O problema não é a cidade, o problema são os cidadãos.

E a relação entre arte e arquitetura a partir de Brasília?

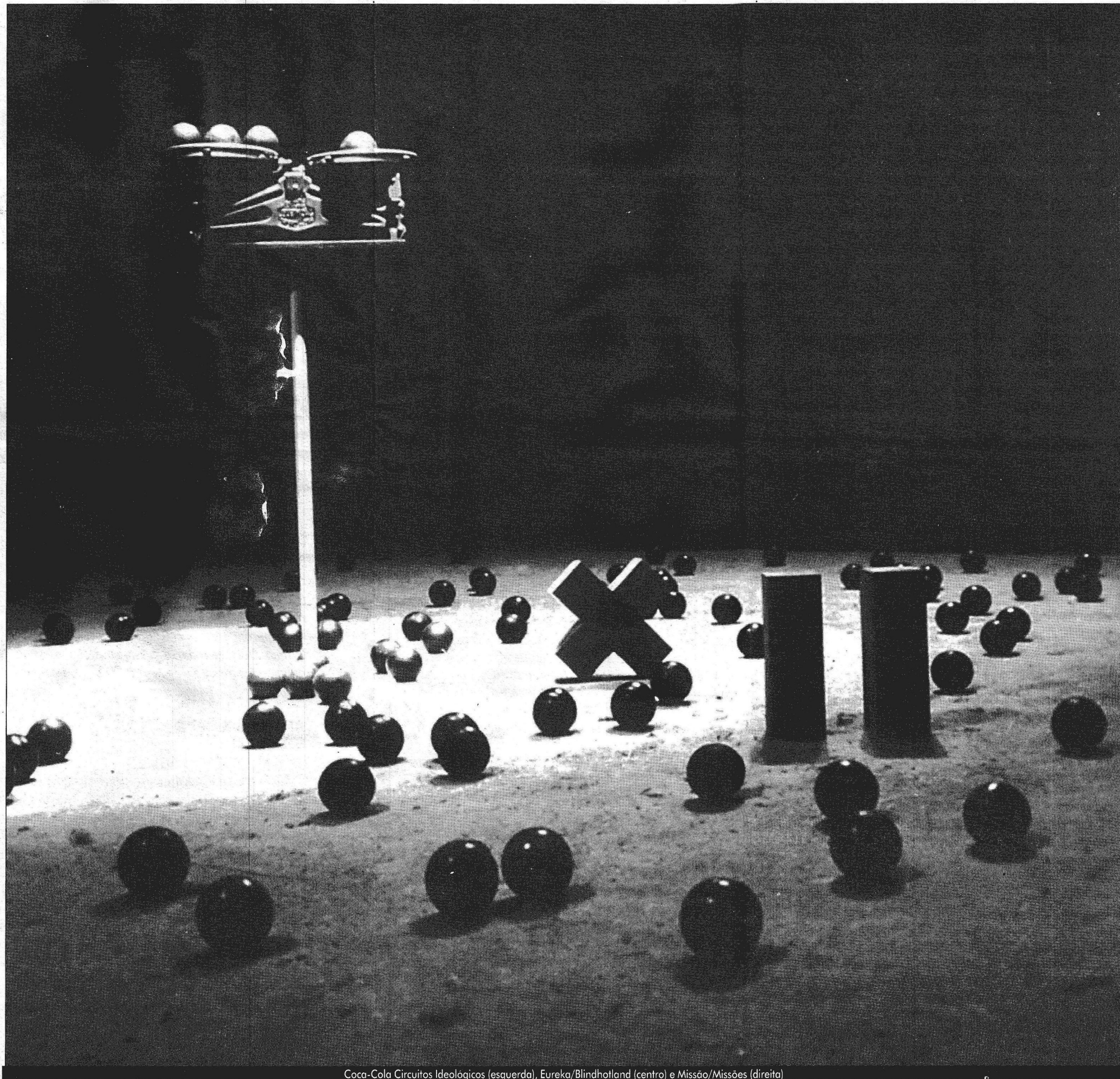
Eu acho que existe uma coisa que me interessa em artes plásticas: este contínuo deslocamento de objetivos ou de padrões, que faz, na verdade, um centro, que seria a essência da arte. Acho que houve um momento em que arte e religião se confundiram. Hoje, para mim, é muito claro o que era arte e o que era religião. Arte e arquitetura? Grécia. Hoje a gente sabe que isto que assim parecia ser a mesma coisa, não era bem assim, embora mantenham relações intimíssimas. Mas são outra coisa. Não é esta outra coisa com a qual a arte se parece que faz com que ela seja interessante para mim.

Como vê Brasília hoje?

Bem, Brasília hoje eu não vejo com a frequência que eu gostaria. Mas, para mim, Brasília é um pouco a idéia de águas emendadas. É uma possibilidade de unificação quase que às avessas em relação a mim mesmo.

Existe alguma singularidade da arte contemporânea brasileira, que começa a ser reconhecida no circuito internacional? Existe algo que a distinguiria?

Bem, eis aí uma questão talvez mais para um arte-historiador teórico ou crítico. Sou artista. Para mim, é difícil pensar esta história de arte brasileira, embora a grosso modo a gente fale assim. Mas não é como funciona, na verdade. A singularida-



Coca-Cola Circuitos Ideológicos (esquerda), Eureka/Blindhotland (centro) e Missão/Missões (direita)

de da arte brasileira repousa na singularidade dos artistas brasileiros que a estão produzindo. E quando você vê a produção de outros países é esta singularidade também que você busca. Eu não estou especificamente interessado na singularidade da arte americana. Sempre me interessei na singularidade de alguns artistas americanos, falando ou não daquela realidade

imediata. Você sente que aquele trabalho está te tirando de si, está te fascinando. Acho que não existe mais a possibilidade de uma unanimidade de direção, coesão de propósitos ou valores. É claro que, a partir de determinado momento, a soma destas singularidades vai criar um retrato qualquer.

O Hélio Oiticica, colocava como questão essencial estabelecer um ponto de vista brasileiro para a arte contemporânea. Esta questão tem alguma relevância para você?

Respeito a posição do Hélio. Mas à medida em que o tempo passa eu penso no seguinte. A brasilidade é mais uma ânsia do que uma questão. Cada vez que eu começava a pensar no que seria ser brasileiro eu esbarrava sempre na impossibilidade de não ser brasileiro. Quer dizer, não há como fugir desta imposição do destino. No momento em que a gente se tranquilizar em relação a este aspecto, ao invés de ânsia isto talvez possa realmente se tornar uma questão. Há algum tempo atrás, em Paris, no Museu de Arte Moderna da cidade tive a oportunidade de ver uma exposição de Lizitzki, onde havia a reconstrução de dois *prouns* da década de 20. E, de repente, eu estava vendo uma coisa brasileira naquele russo do começo do século. E como o fato do Parangolé, das capas, lidarem com elementos que podem ser vistos, em uma primeira mirada, como extensões de determinada visão de brasilidade, podem induzir uma leitura equivocada, carnalizada do trabalho do Hélio Oiticica. O que ele colocou em relação à história dos objetos nas artes plásticas está além da questão puramente imediatista dos elementos que ele utilizou, seja carnaval ou o que for. E podemos voltar à exposição de Antonio Bispo, esplêndida, organizada por Frederico Moraes, para entender melhor o que eu quero falar. Estava tudo lá: Beuys, Tony Craig, Hélio, o melhor deles estava lá. E o que estava lá era a cabeça de um louco. E a loucura não tem nacionalidade. É como a miséria.

O que é referência para você na arte brasileira e com quem você dialoga?

Para mim é clara a sintonia com o Aleijadinho, pela volúpia, e Goeldi, pela contenção, pela economia. Gosto da pintura de Anita Malfati. E claro, Lygia Clark e Hélio Oiticica, sem dúvida. E, quanto ao diálogo, dividi atelier com Colares, em 67, quando cheguei no Rio. Acho um artista maravilhoso. É um prazer você entrar em uma exposição de pintura do Colares. É como se você estivesse em uma avenida no Rio com o sinal

