



Entrevista realizada por Arte & Ensaios no estúdio do artista, em 10/08/2000, por ocasião da mostra *Cildo Meireles*, organizada pelo New Museum de Nova York (1999), e exposta no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (2000).

Cildo Meireles; arte contemporânea; arte brasileira.

ale Como se dá seu processo produtivo?

Cildo Sabe como é que *O Jogador*, de Dostoievsky, foi feito? Dostoievsky era um grande jogador. Como Balzac. Fissurado por grana, ele foi a seu editor e empenhou todo o *copyright*, tudo o que havia feito até então, e havia feito obras-primas. Ganhou um adiantamento em troca de um romance de tantas páginas, tantas palavras, sei lá. O cara deu o dinheiro na mão, foi no cartório registrar. Se até as 18 horas do dia tal, ano tal, não entregasse o livro, perderia os direitos de tudo. Ele pegou a grana e foi jogar. O tempo passando, passando, e ele perdendo. Quando faltavam dias para ele entregar, e nada, entrou em desespero. Alguém se lembrou da taquigrafia, que era a nova técnica. Descobriram uma taquígrafa, e ele fez *O Jogador* ditando direto, em dois dias, correndo. Chegou no notário, cinco para as seis da tarde, entregou taquigrafado....

ale Mas no seu caso, *Cildo*, parece que é o contrário. Você tem feito as coisas mais antigas agora. *Glove Trotter*, publicado na capa da *Art in America*, tem muitos anos.

Cildo Não, *Glove Trotter* foi em 92. *O Desvio*, de 67, no caso é um desses projetos que não encaixavam no que eu estava fazendo. Então ficou anos, até 82. Uma diretora de museu havia passado na Bienal de São Paulo e visto *La Bruja*. Ela era de Austin, Texas, queria fazer uma exposição com quatro brasileiros, me pediu uma peça em grande escala. Fui ver as notas e tinha sempre na cabeça esse quarto cheio de coisas vermelhas. Havia feito em 78/80 umas anotações: era uma garrafa com uma grande poça e uma pia inclinada escorrendo água. Achei que elas trabalhavam juntas, e então nasceu o nome também, que era uma referência à Física. Existem várias abordagens, e cada uma é uma leitura. Paulo Herkenhoff, por exemplo, que conheço há 26/27 anos – conheci como artista –, desde a primeira montagem no MAM, sempre quis fazer essa referência, que fez no primeiro *press-release* da Bienal de 98, associando o *Desvio para o vermelho* a uma das histórias que eu contei, e que é real. Estava com meu pai, morávamos em Goiânia, eu era muito pequeno, tinha uns cinco anos. Lembro-me de que ele chegou emocionado e me pegou pela mão: na Avenida Anhangüera tinha um terreno baldio, um prediozinho de três andares, porque nada era mais do alto que aquilo, e aí estava escrito em vermelho "aqui morreu um jovem defendendo a liberdade de imprensa". Era um jovem jornalista de 20 e poucos anos que tinha sido assassinado pelos 'ludovicos'. O cara fez um artigo contra, e o mataram. Então os colegas, com o sangue dele, pintaram essa frase. A prefeitura apagou, então eles pintaram com tinta vermelha. Fiquei muito impressionado. O Paulo então associou ao *Desvio*. Eu falei: "Paulo, não é e tal", até mandei as primeiras anotações da garrafa e da poça d'água, que são azuis; era com tinta azul que eu queria fazer. Eu brincava com ele: "Compreendo sua leitura, não concordo, mas respeito". No dia da inauguração eu chamei: "Paulo, venha cá; olhe, eu botei na vitrina uma justificativa de sua leitura política do trabalho". O Raimundo Collares, também na primeira montagem, deixou duas coisas: a foto da Marilyn em vermelho e um *button* do Che Guevara, que é a única coisa em preto e branco que tem em toda a peça. Agora é um trabalho político...

ale O Adolfo Montejó coloca as três possibilidades de Desvio para o Vermelho, que são a pia, a garrafa e o espaço vermelho, como se fossem os mananciais dos rios brasileiros. Em Brasília há um local, Águas Emendadas, de onde os leitos correm para três direções...

Cildo As três bacias hidrográficas do Brasil estão conectadas. Amazonas, São Francisco e Prata. Existe um lugar em que as águas fluviais do Brasil se encontram.

ale Em Desvio há também o subterrâneo, com a passagem de uma sala para outra.

Cildo É, o percurso tem uma circularidade que tentei estabelecer com o som, da torneira e do vídeo. A execução foi relativamente rápida. Já em 91 estive com o (Waldo) Rasmussen, que organizava Artistas Latino-Americanos do Século XX, ligada também aos 500 anos de Colombo, América. Começava em Sevilha, Paris, Colônia e depois acabava no MOMA em 93. Quando ele veio aqui, falou sobre a idéia da exposição e perguntou se eu tinha um projeto. Eu havia feito um para uma galeria em Madri, Juana de Mordó, que queria um projeto para 92, também ligado a essa coisa do Novo Mundo. Era uma galeria pequena de 6x9m, uma sala. Fiz uma peça dimensionada na escala do local em que ia acontecer. Não tinha nem maquete,

era só para se ter uma idéia do material, que eu chamei *América*. Então o Waldo imediatamente falou: "É isso que eu quero", mas o problema era o custo e o tempo. Basicamente a peça era um "chão". Dentro dessa sala, um plano de 4x6m, inclinado. A parte mais baixa era a da entrada, de 1,5m; a mais alta, uma placa de 3m; o chão eram 22 mil ovos em pé. O teto, também inclinado, eram 55 mil balas de revólver. Quando comecei a produção, vi que, para transportar 55 mil balas daqui para Madri, seria uma complicação danada, teria que passar pelo Ministério do Exército... Resolvi fazer em madeira e contactei um empresário que tinha uma pequena carpintaria. Ele ia fazer um objeto, pintado como uma bala em cores metálicas. Mas isso demoraria de quatro a seis meses. O Rasmussen falou que não tinha

grana, mas que ia sair procurando. Cinco dias antes de eu ir para a Documenta, ele ligou: "Pode começar, que conseguimos a grana", mas não poderia acompanhar, ia ficar quase dois meses fora e não teria mais tempo.

ale E você montou América alguma vez?

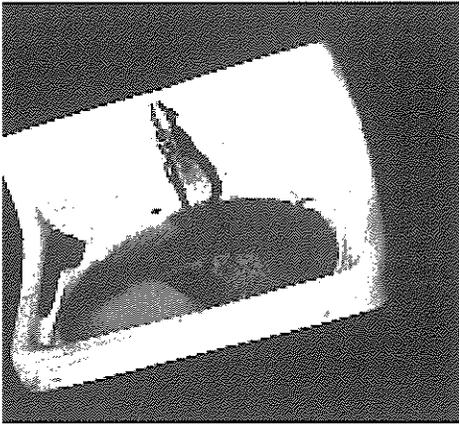
Cildo Não, é um projeto.

ale Um projeto de anos e anos.

Cildo Mas há projetos que eu montei imediatamente.

ale E outros, 25 anos depois.

Cildo Entrevendo é de 70, e a primeira montagem, de 94. Desvio, a primeira parte é de 67, e foi montado em 84. Há um projeto que também é do começo dos anos 90, no final ficou sendo Marulho, que fiz em 97 para a Bienal de Johannesburgo. Eram livros no chão com imagens de água. Finalmente, a partir de 90 comecei a colecionar esferas, pensando em maneiras de usá-las. Era bom porque o Pedro ainda brincava, o Orson também, e eu comprava duas de cada vez. Em 92 precisava decidir rápido e pensei então em fazer um trabalho usando essas esferas, mas sob essa malha. Era mais ou menos temático: capturar, caçar mundos, pegando coisas bem ancestrais – a esfera, uma forma elementar, além da



malha, algo da Idade Média, de armadura. O resultado final é *hightech*. Essa peça é dedicada a Orson, meu filho mais novo, que estava justamente na fase de saltar, de experimentar tudo com os pés. De repente, eu olhava na cozinha, ele estava alto, então descia, quando ia ver, ele estava em cima de uma melancia. A idéia é a de que pudéssemos mexer com as esferas. Essa peça esteve em dois lugares, Colônia e Nova York; em ambas as exposições a visitação era alta. Se todo mundo entrasse, teria que ser sem sapato. Algumas esferas são mais frágeis, exigindo manipular com cuidado. A idéia era deslocar mesmo, você entrar e ficar brincando. Era uma "peça-para-pé", vamos dizer assim, mas que virou mais uma escultura. Ela tem uma certa elegância. Na Alemanha as pessoas eram reverentes, porque não havia nenhum aviso de "não subir" ou "subir".

ale *O título dessa obra, Cildo, é Glove...*

Cildo *Glove Trotter*. Me mandaram as malhas da Alemanha, mas eram feias, leves, talvez tivessem a mesma capacidade de proteção, mas eram visualmente feias. Essa que eu encontrei na França era mais cerrada, era realmente muito bonita, um pouco mais pesada e com um caimento maravilhoso. Fico imaginando fazer uma coleção de vestidos para mulheres bem fortes, porque é pesado. O objetivo da indústria com esse produto é fazer material de proteção, para quem trabalha em frigoríficos, com serras. Vendem gabaritado, 50x50cm, basicamente para aventais e luvas. No meu caso, trabalhei com 100 dessas peças, e a costura, que seguiria o mesmo padrão, foi feita com a mesma máquina, na própria fábrica. O nome brincava um pouco com a idéia de mundo e da função primária do material, *glove* (luva).

ale *Há quem tenha sentido, ao ver essa peça, uma sensação de opressão... meio uma captura. Captura de vários mundos.*

Cildo *Glove Trotter?* Então está perto da primeira idéia, aquela coisa meio de atirar para caçar... quase assim literal.

ale *Você disse que seu trabalho permite diferentes leituras. Isso se aplica também à Introdução à nova crítica?*

Cildo Eu havia feito a exposição na Petite Galerie, que era parte da Agnus Dei. A idéia era fazer um trabalho e propor que a crítica fosse feita com a mesma linguagem, no mesmo universo do objeto. A exposição/crítica do Frederico de Moraes, foi de fato a única crítica que aquela exposição teve. Foi maravilhosa, muito bonita a exposição do Frederico. A *Introdução a uma nova crítica* é de 69/ 70. A idéia era pegar Man Ray, o *Cadeau*, e o Hélio Oiticica, os *Ninhos*.

ale *Era o ready-made dos ready-mades?*

Cildo Por falar em *ready-made*, contei essa história que fiquei sabendo agora em novembro? Há uma mulher, acho que americana, que há uns três anos atrás resolveu fazer uma tese sobre Marcel Duchamp. Pensou: "É impossível encontrar uma brecha, o cara está hiper-mapeado". Mas ela se lembrou de uma frase dele de 1948: "Daqui a 50 anos as pessoas vão finalmente entender o meu trabalho." Ficou intrigada e pensou: "Vou fazer pela via maior, que é o *ready-made*". A idéia era, a partir da *Fonte*, fazer um *tracing*, ou seja, saber qual indústria fabricava a roda de bicicleta, o porta-garrafas, o mictório, enfim, o que ele utilizou como matéria-prima dos *ready-mades*. Não encontrava nada, nem registro de patente na França, nem nos Estados Unidos, nada que se aproximasse daquilo. Às vezes havia a indústria, mas não tinha o modelo, nunca fabricaram, nunca existiu. Foi quando lhe caiu às mãos uma tal mala contendo planos detalhados de cada um deles, feitos por Duchamp... Evidentemente, isso coloca em discussão a coisa toda, lembrei inclusive do texto das "Inserções", que começa justamente com a frase dele de libertar a arte domínio das mãos. Isso é maravilhoso. E tem um cara fazendo em madeira tudo isso a partir dos planos. Pode

ser também o trabalho de um artista, de um pensador: talvez a maleta seja falsa, mas tem essa coisa do jogador de xadrez, mesmo. É plausível.

ale *É a versão do fato que vale, que fica. Não seria exagero dizer que, no caso das Inserções, o importante é a idéia, não é nem o objeto. O objeto é o resquício da idéia. Algo diferente, por exemplo, do poste queimado em Tiradentes. Nele, o objeto sofre a ação da idéia, é um resquício da ação. Você guardou o poste? O poste queimado ainda existe?*

Cildo Quando fui para Nova York, mandei minhas coisas para Brasília, inclusive o poste queimado.... Então minha mãe falou: "isso não é aqui não, meu filho não faz essas coisas". "Pô, mas a gente não pode levar de volta, a gente vai ter que deixar aqui..." Ela o guardou por acaso. E assim, por acaso, o poste ainda existe.

ale *Eureka/Blindhotland é um trabalho que também trata da percepção de maneira incomum. E, parece, foi seu primeiro grande projeto.*

Cildo Em termos de escala, sim. Inclusive eu o reduzi depois, porque aqui na Sala Experimental do MAM, que tinha 10x10m, eu comecei com 6 mil watts... Já no Sérgio Porto reduzi mais ainda, usei só uma lâmpada comum de 100, uma cúpula em cima com um dimer. Ficou muito melhor, mais simples de montar...

ale *Você até escureceu todo o ambiente.*

Cildo É, esvaneci as bordas, os limites. No princípio, havia a rede e essa coisa de cegar também, botei muita luz, era muito calor.

ale *Nessa época, houve uma série de exposições no MAM que foram um breakthrough...*

Cildo Em 75.

ale *Algumas exposições que marcaram, abriram um horizonte. Pela a primeira vez começava a se ver aqui essa preocupação contemporânea de como ocupar o espaço.*

Cildo Na virada dos anos 70 já havia esse dado. O próprio Salão da Bússola, de uma certa maneira, lidava com essa relação com o espaço.

ale *Nesse momento havia um sentido de grupo, os artistas se encontravam, não é mesmo? Havia o bar do MAM...*

Cildo Existia a Escola Nacional de Belas Artes. No meu caso quase sempre, foi uma coisa muito ligada ao afeto. Havia pessoas com quem me relacionava mais. Quando cheguei no Rio, em 67, fui logo morar em Santa Teresa. Vieram outros artistas e, através do Collares, me aproximei do Antônio Manuel por exemplo, do Ascânio, da Vera Roitmann, da Odila Ferraz da Thereza Simões, e nós nos víamos com uma certa frequência. Com o Collares dividi ateliê e casa. Tínhamos dois quartos, transformamos o maior em ateliê, e morávamos no outro. Houve um momento, por exemplo, como a unidade experimental do MAM, em que tínhamos essas reuniões para discussão mesmo. Então rolava de tudo, mas a coisa era muito informal também, porque já existia um natural convívio. Naquela época, as especificidades filosóficas e ideológicas eram muito menores do que hoje, porque havia um inimigo comum, que era a autoridade.

ale *E isso era um fator aglutinador? Como foi sua chegada ao Rio?*

Cildo De uma certa maneira sim, porque ou você era a favor, ou era contra. Às vezes me arrependo de não saber que algumas pessoas eram a favor... Na minha primeira exposição individual, no Museu de Arte Moderna da Bahia em janeiro de 67, num domingo, num almoço na casa do Mário Cravo Júnior no Rio Vermelho, conheci Rubem Valentim, que é baiano e tinha morado fora do Brasil. Quando soube que eu era de Brasília, o Rubem falou:

"Estou indo dar aula em Brasília, me procure". Vendi a exposição toda praticamente pelo preço de uma passagem de ida e volta, em ônibus comum Salvador-Rio. De 4 mil desenhos, escolhi 25. Vendi uns 15 ou 20, sei lá. Passei três meses no Rio, tentei fazer gravura em metal no MAM, com a Edith Behring. Voltei em julho, agosto, fiquei uns dois meses. No fim de semana antes de ir, liguei para o Rubem, e ele disse: "Vem aqui que eu quero fazer umas cartas de recomendação". Eu vinha no domingo, cheguei lá na universidade no sábado de manhã, sentamos numa bancada, e ele fez seis cartas, três para artistas plásticos, e três para críticos, me apresentando. Usei as três para os artistas plásticos, mas as dos críticos nunca mandei. Um deles era o Frederico Moraes, o outro, se não me engano, o Clarival Valadares, o terceiro era o Mário Barata, uma coisa assim. Os artistas foram o Newton Sá, que eu procurei logo, porque nesse meio tempo o ônibus onde eu estava teve um acidente em Juiz de Fora, e todos os meus desenhos estavam lá. Cheguei sem desenho. Para o Milton Sá, liguei logo dizendo que tinha uma carta do Valentim. Para o segundo, quando eu finalmente recebi os desenhos, liguei também. Ele me recebeu muito bem na casa dele na Urca. Era professor da EBA, morreu também, era pintor, eu cheguei a ser aluno dele...

ale *Zaluar?*

Cildo O Abelardo. Então fui à casa dele com uns desenhinhos. Eram uns 4 mil desenhos embrulhados, muito papel – até me senti um pouco "Jorginho Guinle". O terceiro foi o Carlos Vergara, por quem tenho o maior carinho, sempre tive. O Vergara foi uma pessoa superlegal na minha chegada, me apresentou ao Scliar, que foi uma pessoa também fundamental, supergeneroso, ao Gilberto (Chateaubriand). Colecionadores que me possibilitaram vender desenhos. Eles compravam não só de mim, mas de vários artistas jovens.

ale *Recentemente você mostrou no Rio de Janeiro um grande número de desenhos, no Paço Imperial. Você continua fazendo desenhos?*

Cildo Olha, não tanto quanto eu gostaria. É legal ter sempre um canto com tudo pronto, porque eu nunca tive uma ligação lúdica com artes plásticas, mesmo nessa época em que estava desenhando compulsivamente, em Brasília, de 62/63 até 67. Em 67 fiquei meio de fora, mas estava desenhando. Morei em Parati, fiquei um mês lá, produzi muito. O desenho foi uma coisa bem sistemática até 68. Então parei por cinco anos. Mas mesmo nesse período de maior envolvimento sempre trabalhava um pouco, sempre foi, como é que vou dizer, difícil. Era meio angustiada essa coisa de desenhar, embora eu desenhasse bastante. Diários que são desenhos. Nunca fiz antes uma exposição deles, a primeira foi em 98, apesar de, durante muito tempo, ter vivido de desenhos.

ale *E qual a relação dos desenhos com os outros trabalhos? É um todo?*

Cildo Eu acredito que sim. Em 68 eu parei: "Não é honesto continuar fazendo esse desenho que chamo de 'afro-desenho'". Normalmente são expressionistas, vieram dessa exposição de arte africana, da Universidade de Dakar, que passou por Brasília em 62 ou 63, e que me marcou. Foi uma coisa que declanchou essa relação. Nunca mostrei aqui, ia fazer com o Luís Buarque de Holanda e o Paulo Bittencourt em 78.

ale *Esses desenhos, em 98, surpreenderam muita gente. Nunca poderiam imaginar que Cildo faria tais desenhos...*

Cildo Virou Malevitch... Malevitch é que começou assim e acabou assado. Mas lá era o embate com a autoridade, com o Estado. Eu desenho porque sempre começo dando um lance, um ataque, o primeiro gesto no papel, e, a partir daí, eu começo a organizar alguma coisa que vai para figuração. Procuro ir para figuração.

ale *A figuração seria então totalmente diferente do projeto da prancheta?*

Cildo Desse ponto de vista, vejo que alguns trabalhos, como por exemplo *La Bruja*, ganham um significado. Em *La Bruja* é muito claro isso: você começa com aquela dispersividade, aquela profusão de fios que num dado momento se configura numa vassoura.

a/e *Aliás, na Bienal Gilbert & George varreu La Bruja...*

Cildo Pois é. No começo ficamos com raiva de mim; e estávamos no mesmo hotel. Chegou um momento que uma das garotas do British Council saiu e voltou com três tesourinhas. Mas não adiantava muito, não. Aquele trabalho realmente não pensei para exposição coletiva. Era uma vassoura que sujava.

a/e *Estamos falando nesse momento de sua chegada no Rio, entre outras coisas, e esperando, ao mesmo tempo, sua exposição retrospectiva aportar no MAM, depois de percorrer Nova York e São Paulo. Pela primeira vez você tem reunido um conjunto dessa magnitude. Você nunca mostrou isso...*

Cildo É, aqui no Brasil, não. Fiz exposições individuais, tipo *Agnus Dei*, uma retrospectiva, mas em escala de bazar e com projetos de trabalho, as *Caixas de Brasília*, que é onde surge essa história do controle que a própria cidade nos impõe. Eu já tinha uma visão muito crítica de Brasília, havia feito um roteiro na época, que deixei com o Jean-Claude Bernadet. Esse roteiro tomava Brasília como um projeto de arquitetura e que nasce da maneira que nasceu, como a consecução de uma profecia. Você realmente executa a profecia. De minha parte, acho um barato você ter um profeta, mas não ter a profecia. Brasília é muito isso.

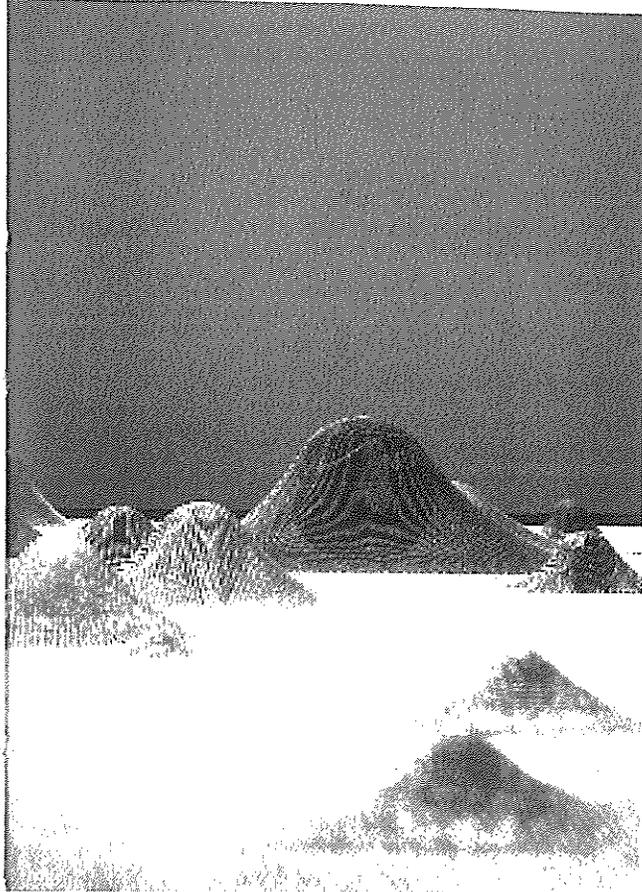
a/e *No universo de seu trabalho, Brasília está muito presente, não?*

Cildo Acho que tem muito. Primeiro porque minha mãe é daquela região...

a/e *Um projeto moderno. Você viveu uma situação muito moderna num nada.*

Cildo Contra nada, é isso aí. De repente você tinha a arquitetura do Niemeyer e tinha a farmácia Minas – Brasília, por exemplo, na W3. Primeiro a própria W3, que era para ser rua de serviço, e o uso a transformou na principal artéria. Agora está muito triste, porque está meio fantasma, é a tendência dos *shopping-centers* gigantescos de Brasília... Há muitas lojas com "vende-se", "aluga-se", está meio decadente. Havia várias inversões, a mais gritante era no nível da utopia, porque Brasília, além disso, era uma utopia socialdemocrata, que caiu como uma luva para um regime de força. A merda de Brasília foi o poder que se instalou lá muito cedo: o pior do Brasil estava exatamente exercendo os mais altos cargos. Brasília foi onde eu senti, por exemplo, como as crianças deveriam crescer. Porque é esta a idéia que eu tenho: todo adulto é, numa sociedade ideal, pai e mãe das crianças, de todas as crianças. Tinha que haver essa consciência. Lembro-me de que cheguei criança; quando queríamos ir a um lugar, íamos para a W3. Fazíamos assim: o primeiro que passava parava e perguntava para onde você queria ir e desviava o trajeto pelo prazer de o deixar lá. Essas coisas. Claro que havia também a guarda da GEB (ontem mesmo estava passando um documentário sobre esse massacre no acampamento da construtora Planalto; houve outro na rodoviária, uma greve de cobradores...) Era como construir uma catedral. Por alguma razão, as pessoas estavam imbuídas daquilo, e foi importantíssimo. Hoje em dia acho que, se não houvesse Brasília, seguramente a questão da Amazônia, por exemplo, seria bem mais complicada do que é – e é muito complicada, talvez irreversivelmente. Mas isso era nítido, era o momento em que a idéia de nação circulava. Talvez fosse até uma idéia equivocada, mas existia; hoje em dia não existe mais. Os Estados Unidos sempre a tiveram, e uma das razões de terem se fortalecido é porque o cara lá com uma fortuna enorme doa para uma universidade, para um museu, e aqui nêgo põe debaixo do colchão...

a/e *Você acredita que essa existência utópica do projeto Brasília, de alguma maneira, tem a ver com seus projetos? Porque você sempre tem esses projetos...*



Cildo Eu acho que é fundamental; é uma coisa muito presente. Há a questão da aparência, que eu acho que é também muito presente em vários trabalhos.

ale *Certa vez você afirmou que achava a "brasilidade" mais uma ânsia do que uma questão. Essa utopia seria uma espécie de ansiedade, uma ansiedade utópica?*

Cildo Acho que sim, pelo menos para mim; não sei se para todo o mundo. Mas sentia que era uma coisa coletiva, que as pessoas, cada uma na medida das suas possibilidades, estavam imbuídas de um projeto que foi, claro, violentamente cortado. Nenhuma cidade sofreu transformação tão radical, entre propósitos e realidade, mais do que Brasília depois do golpe de 64. Claro, porque era também onde estava instaurado o poder, além de todas as críticas que circundavam o projeto de Brasília.

ale *Ao contrário do que se pensa, isto é, que Brasília é o oposto do Rio, na verdade inicialmente não era. Brasília se tornou alguma coisa em oposição ao resto. Mas Brasília surge do Rio de Janeiro, de idéias do Rio. Há um texto do Lúcio Costa falando sobre Brasília que era como se ele projetasse uma continuidade do Rio.*

Cildo É. Evitando certos defeitos da cidade, já que ele estava traumatizado com a perda da filha.

ale *Voltando a seu trabalho, você passa por Brasília nesse momento que é democrático, utópico, comunitário e, quando retorna, você incorpora coisas do Rio, quer dizer, de uma grande cidade cosmopolita ou uma metrópole, com toda essa vida que fica meio na sombra, nos interstícios da cidade... Parece que você começa a trabalhar com essas formas.*

Cildo Eu acho que isso acontece. Brasília me familiarizou com a questão de escala e com o lado da aparência, que é outro dado importante. O horizonte, por exemplo, em Goiás: para tornar alguma coisa visível, para emprestar visibilidade face ao mundo, exige um certo controle. Uma experiência impressionante para uma criança, um adolescente

ale *Tem uma frase maravilhosa do arquiteto Louis Kahn, que diz: "A cidade é o lugar onde a criança anda imaginando o que vai ser quando crescer".*

Cildo Era assim que eu andava em Brasília, tinha esse projeto. Havia um projeto objetivo que era a construção da cidade, o que emprestava muita força a qualquer projeto infantil, individual. O espanhol tem a mais feia e a mais bela palavra que eu conheço. Palito em espanhol é horrível: *escarvaquinas*. Em compensação, tem essa palavra que sempre foi muito presente: *lejos*, palavra linda. Qualquer coisa que se move ao longe é emocionante. Porque o longe é emocionante. Aquele ponto que está se movendo é uma pessoa, um cavalo, um carro com uma pessoa... Isso espacializa o raciocínio de uma maneira diferente. Isso e a experiência em teatro foram importantes em relação à escala. Fiz dois cenários para teatro: um em 69/70 e outro em 74. Um deles para a *Colônia Penal* (de Kafka). Cinema é muito trucado, a questão espacial ali é bidimensional, está mais ligado à estética da superfície. Há uma crônica do Sérgio Porto que diz o seguinte: um grande empresário circense recebe um telegrama de um treinador de animais, dizendo: "Olha, depois de anos de treinamento eu consegui um porco que toca guitarra, um pato que anda na corda bamba, uma galinha que

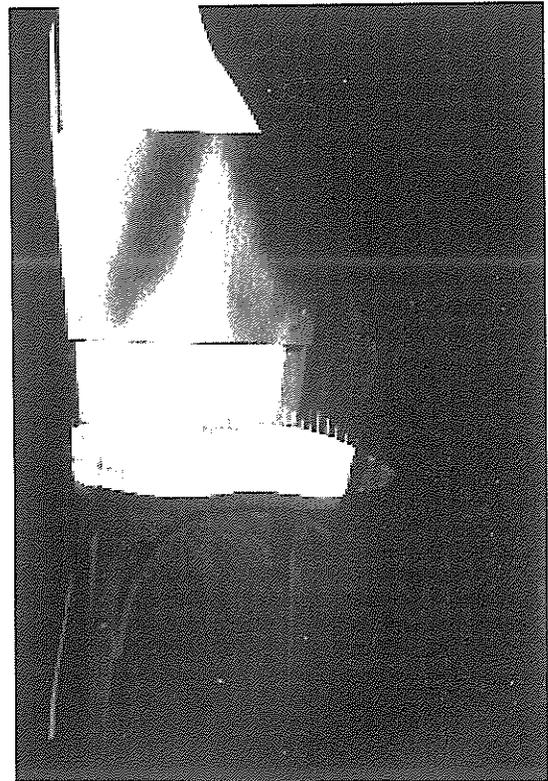
faz isso...". O cara leu o telegrama e jogou numa gaveta. Uns dois meses depois um dono de circo chega para esse tal agente e diz: "Pô, eu queria umas atrações novas, queria um porco que tocasse guitarra, um pato..." O cara telegrafia para o treinador: "Venha rápido. Excelentes contratos". Dias depois o agente recebia um telegrama: "Tarde demais. Comi o elenco". (risos). É um pouco a história do circo. Essa crônica é brilhante. Nos anos 60, li um pequeno texto sobre a história do circo no Brasil. À medida que os circos iam se desagregando, o dono, para saldar dívidas e acertar débitos com os artistas, dava um pedaço da lona do circo. O malabarista ou o mágico usava o pedaço no espetáculo solo dele numa pequena cidade: botava quatro estacas, aquela lona em volta e cobrava ingresso. O circo foi se fragmentando dessa maneira e o nome desse procedimento era "pano-de-roda". A idéia do "pano-de-roda" está por trás das instalações, porque ela possibilitaria essa autonomia, a independência para funcionar nos lugares mais diferentes. O *lejos* funcionaria dentro dessa individualidade...

ale ...que fosse auto-sustentada.

Cildo Outro conceito legal também que amarra a idéia de Brasil é o de um historiador francês do final do século 19, que se aproximou sobretudo da história cultural do Brasil com seus ciclos, Maranhão, Ouro Preto, Bahia. Ele usava este conceito de "ilhas de solidão". Nos anos 80, a revista *Módulo* passou para nós artistas um questionário sobre a questão da brasilidade. Respondi que é impossível você ter nascido aqui ou na Ucrânia e, de alguma maneira, em algum momento, ao longo de sua produção, algum aspecto disso não aparecer, não se integrar quase mecanicamente, naturalmente. A questão não é você se preocupar se está sendo pouco ou muito brasileiro, ou não brasileiro de todo: a questão está sempre, em última análise, fundada na produção, no produto final. Brasília me possibilitava esse contato com as culturas mais diferentes, linguajares e repertórios. Você realmente se sentia um pouco na posição dessa fonte: Brasília era na verdade uma espécie de "Águas Emendadas", se pensarmos em termos culturais. Você via a arquitetura do Niemeyer, o projeto urbanístico do Lúcio Costa, você tinha que conviver com aquilo. E havia a farmácia Minas de Brasília, e o cara trazia exatamente a concepção de farmácia lá de Uberaba, com aquelas prateleiras... O principal tema de conversa era Brasília; a arquitetura era um presente lindo. Havia um curso de arquitetura na Universidade com uma influência muito grande. Convivia com pessoas ligadas à arquitetura que falavam o tempo todo em Corbu, "porque Corbu disse e fez" – acho que disse mais do que fez... Eu pegava o projeto do Corbusier, olhava para Brasília e... Até que um dia, na biblioteca da Universidade, peguei um livro com a foto da inauguração de um pequeno edifício do Corbusier em 29. O prédio era exatamente igual aos edifícios de Brasília, só que na frente estava parado o carro do ano: um Ford 29.

ale Em seu trabalho está presente esse interesse pela ciência, por essas fotografias, pela matemática. Nesse momento de Brasília, havia um apelo muito moderno, o apelo dessas carreiras técnicas, que fazia da ciência uma aventura...

Cildo Isso é real. Na época da escola eu tinha um interesse muito maior por esse tipo de disciplina. Claro, era fascinante. A tentativa de conhecer mais, de comprar livros, de pesquisar. Mas era o interesse também pelo lado físico-poético da matemática, porque eu nunca cheguei a me aprofundar o suficiente para trafegar na



ciência como eu gostaria.

ale *Depois você veio para o Rio. Logo após, participava na Information. Como se deu a sua participação?*

Cildo No meu caso, entrou uma série de fatores que são absolutamente da ordem do acaso. Eu nunca tive uma estratégia, talvez nem conseguisse ter... Depois do Salão da Bússola, fui para Brasília, e a exposição rolou até fevereiro. Quando voltei, soube que tinha estado aqui, visitando o Salão, o Kynaston McShine. Recebi uma carta dele se apresentando e dizendo que queria um trabalho, mencionou até as *Caixas de Brasília*, que havia visto lá no Salão da Bússola. Nesse meio tempo aconteceu a exposição na Petite, que era em julho, e também Do Corpo à Terra, com o Frederico Moraes, lá em Minas, que foi interessante. Aqui, a primeira exposição de arte contemporânea na qual artistas receberam passagem, hospedagem e mais um dinheiro para produzir trabalho novo. Era um grupo grande. No Brasil, o Humberto Costa Barros talvez seja o que mais agudamente tocava essa questão da relação "objeto de arte x lugar do objeto de arte". Na ida para BH, de trem, eu fiz o texto *Cruzeiro do Sul*.

ale *Hoje, até mesmo em face do reposicionamento histórico pelo qual passam as experiências pós-minimalistas e conceituais, assistimos a um interesse renovado por textos de artistas. Em muitos casos, além da realização plástica, o artista também produz sua reflexão crítica sob a forma de textos, um fato que as publicações internacionais constantemente evidenciam. Você também tem vários textos. Como se dá essa reflexão?*

Cildo Tenho o texto das *Inserções*, que eu procuro publicar sempre... O último é esse que está no catálogo do IVAM, da impossibilidade de redução do chamado "objeto de artes plásticas". Porque você parte da coisa mais abstrata que é a língua – que não chega a ser tão abstrata quanto a matemática –, de uma idéia, repertório ou gramática, que depois se transforma numa coisa, no objeto estético. As artes plásticas trafegam ao contrário: partem da coisa mais bruta e tentam transformar isso em algo mais etéreo, mais abstrato. Fiz *Cruzeiro do Sul* e o trabalho *Tiradentes*, em 21 de abril, e na volta fiz as *Inserções em Circuitos Ideológicos*, que começa com a citação de Duchamp e acaba com aquela frase: "Se a estética fundamenta a arte, a política fundamenta a cultura". A partir dos textos, fiz o projeto *Cédulas*, que é o fundamental, além do projeto *Coca-Cola*, que era uma espécie de metáfora, os dois tangenciando a questão de escala. Havia um *deadline* para o catálogo, e mandei o texto *Cruzeiro do Sul* como participação. Nesse meio tempo fiz as *Inserções*, que acabei mandando como trabalho. O McShine eu só vim a conhecer em 71. Quando cheguei lá, estava em crise com as artes plásticas enquanto praticante. Vi exposições, procurava fazer outras coisas, foi em 71/72. Meu inglês era de escola. Arrumei uma atividade em que não precisava falar inglês, era com produção. Respondi ao anúncio "Artists Wanted" (no plural mesmo). Era uma fábrica de pintura de decoração sobre veludo.

ale *Você fazia o quê?*

Cildo Comecei a fazer coisas geométricas, costurava na quarta-feira e emendava. Depois costurava almofadas de todos os tamanhos. Tinha um sócio; alugamos uma máquina de costura industrial. Eu tinha o veludo, nós obtínhamos o estofamento à noite. Fazia tudo, menos fechar. Ele dava o acabamento, porque tem o macete da costura final, e no domingo vendíamos. Depois fui trabalhar com bicicleta, que achei um barato: era mensageiro.

ale *Qual foi seu maior impacto na saída do Brasil?*

Cildo O primeiro impacto foi exatamente o cheiro. Das artes plásticas não tenho o que falar, porque eu fui para lá nessa espécie de crise, estava um pouco desiludido, decepcionado com o sistema de artes. Estava a fim de fazer o trabalho na velocidade do trabalho. Fui

procurar uma fonte de renda para experimentar o prazer de chegar sexta-feira, às 4 horas da tarde, o cara lá contando quantas telas eu havia feito, depois pegava o cheque, já trocava...

ale *Era pintura o que você fazia?*

Cildo Sim. Acrílico sobre veludo. "Dançarinas espanholas", "ruínas gregas", "Manhattan skyline" ou "galeões em alto-mar", com luz, sem luz... Era um sistema perverso, porque essas telas eram coladas em papelão por dois afro-americanos que ganhavam por mês, quer dizer, eram assalariados. E nós ganhávamos por produção. Então era uma pressão dos artistas e os caras eram uma espécie de válvula do sistema, uma perversidade administrativa para fazer baixar a produção, porque eles tinham compromisso de compra.

ale *Essa dicotomia criativa faz lembrar de uma frase sua sobre o estilo, dizê-lo que seria uma anomalia...*

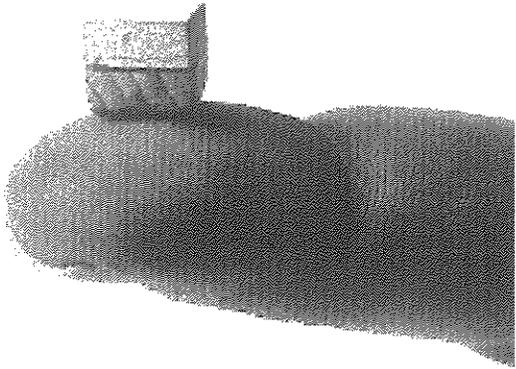
Cildo Foi nesse texto *Cruzeiro do Sul*. Pensei muito em como é que isso poderia ser lido por um colega mais novo. Há artistas plásticos que gosto de ver porque nunca sei o que vou encontrar, e há estrelas, artistas consagrados, que fazem a mesma coisa sempre. Eu, ao mesmo tempo que estava fazendo, por exemplo, *Inserções*, fazia também *Eureka/Blindhotland* e o *Espelho cego*. Não tinham aparentemente muito a ver uns com os outros. Hoje, às vezes, estou trabalhando com coisas que não são necessariamente opostas, mas bastante diferentes.

ale *Você acha que tem uma marca que dá para identificar...como a lona final do circo?*

Cildo Acho que tem algo que, se examinarmos, vai permitir inferir uma articulação. Não estou falando apenas de mim. Isso acontece com o artista em geral. Quando fiz o *Fiat Lux*, na livraria Leonardo da Vinci vi uma revista italiana de julho de 79, e tinha uma foto do trabalho de um artista que eu não me lembrava de ter visto. Era Chris Burden. Estava na galeria Ronald Feldman (NY). O loft era todo ocupado com a peça *Razões para uma Bomba de Neutron*. Eram 50 mil moedinhas de 50 centavos com um palito de fósforo em cima. Como tinha acabado de fazer um trabalho que era com fósforo e tinha o dinheiro, comecei a perguntar; perguntei para o Paulo Venancio e ele falou: "Esse cara é superlegal, é da Califórnia." Falou também em três outros trabalhos dele, um de graduação, que é o *Locker*, no qual ele se tranca num armário do ginásio esportivo da universidade. Foi parar na primeira página do *New York Times*. Depois o trabalho da pistolinha 22 na cabeceira da pista do aeroporto de Los Angeles: cada Boeing, cada jato que passava, ele dava tiro na fuselagem, até ser preso.

ale *Havia também um que era mais dramático, ele se crucificava...*

Cildo ...no Volkswagen. Tem o do tiro no braço, tem coisas fantásticas. As instalações dos anos 80 são ótimas. Teve uma que ele fez em Cincinatti, *Oh! Dracula!*. Na coleção do século 19 do museu, havia uma tela da largura dele, mais ou menos, que ele vai trabalhar com um lençol dobrado. Ele retira a tela e fica o lençol dobrado no lugar da tela. Todo dia, antes de abrir, estão duas velas no chão uma de cada lado, ele entra e dorme até o museu fechar. Tem o *Sansão*, de Seattle, que é uma catraca normal, uma borboleta e dois troncos imensos de madeira maciça acoplados à catraca. A cada pessoa que entra, passando pela catraca, duas sapatas de ferro pressionam com os troncos as paredes do museu, então quando chega o limite de visitação... Tem um que ele fez no MOCA, de Los Angeles, que ainda estava novinho. Ele foi convidado para a exposição e expôs as fundações do museu, como se fosse um sítio arqueológico. Contratou uma companhia de escavações, tinha escadinha para você descer... *Cabeça de Medusa*, por acaso, vi em Londres. Ele mandou o catálogo com um bilhete: "Me desculpe o atraso, mas *Cabeça de Medusa* teve pequenos problemas". Eles penduraram numa coletiva lá na Whitechapel, e o teto veio abaixo... Tem um que sempre quis fazer: ele pára em LA, porque mora na área de LA, vai para uma rua movimentada, pára



o carro, tira do porta-malas uma lona velha, deita ao lado do carro e fica no asfalto até ser preso também. Tem auto-afogamento, auto-eletrochoque...

a/e *O auto-afogamento é um clássico.*

Cildo Tem um que eu acho muito bonito que é uma escultura. Pega uma base de escultura, põe numa cadeira e fica sentado até o limite da resistência, aí tomba no chão, vem um assistente que traça o contorno do corpo no chão. Mas o Chris Burden seria um desses artistas sempre surpreendentes, e acho isso uma qualidade legal. Se bem que, como eu disse, no final vai ter uma coisa unindo tudo. O próprio Dennis Oppenheim acho interessante, o Bruce Nauman, o Walter de Maria...

a/e *E dos clássicos?*

Cildo Eu gosto de pintura espanhola, El Greco, Goya, Velásquez, Zurbáran.

a/e *E dos modernos?*

Cildo Um cara que é moderno e é um grande artista é o Marcel Duchamp. Mas adoro o Manzoni. Dos imateriais do Klein, eu gosto muito.

a/e *Dos russos?*

Cildo Não conheço como gostaria, mas tem um deles que acho muito, muito, interessante. É um cara fundamental para se relacionar com o Neo-concretismo, que é o Lissitzky. Eu vi dois *Proun* e ali tá muita coisa.

a/e *E dos americanos, da Cena Americana?*

Cildo Um que gosto muito é o Gorki, mas a Cena Americana talvez seja meu movimento favorito. Eu tinha um grande ídolo lá, que era o Edward Hopper, um cara que me estimulou pelo mero fato de existir. A primeira bienal que eu fui, em 67, foi a primeira vez que foram reunidas mais de 200 obras suas. Havia também um ou outro trabalho de artistas Pop, Rauschenberg, Lichtenstein, Oldenburg. Mas o Hopper, eu sabia que ele tinha um ateliê ali, ao norte da Washington Square (NY). Na diagonal tinha umas mesas de xadrez onde o Marcel Duchamp estava sempre jogando, tinha uns parceiros lá... Talvez nunca tenham se encontrado... Tem os desenhos do Ben Shahn, a própria Georgia O'Keefe. É figurativo, mas tem umas coisas: com o Shahn, os temas normalmente são políticos, com um certo clima. Porém, o grande artista do século 20, autor talvez do mais perfeito objeto de arte, é o Orson Welles, com *A Guerra dos Mundos*. Um objeto de arte! Essa coisa da fronteira é uma questão central de arte. É claro que, quando o Manzoni inverte aquela base do mundo, a escultura chega ao limite. São essas coisas que fazem as artes plásticas ser o que são. A *Merda* e a *Linha* são maravilhosas. Os *Acromos* também.

a/e *Em que momento você entrou em contato com a obra do Manzoni?*

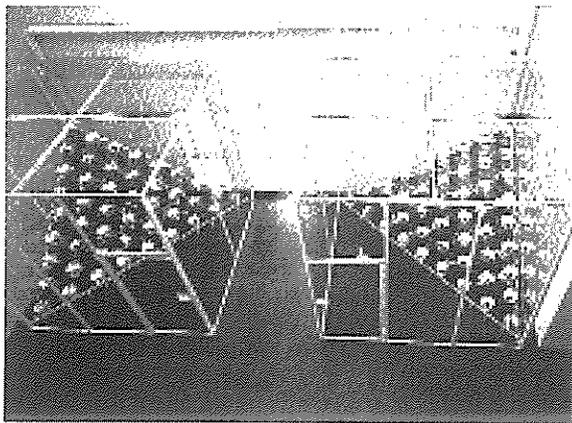
Cildo Por volta de 64, em Brasília. Foram anos em que aprendia muito.

a/e *Uma plena eleição afetiva?*

Cildo É. Mas Brasília possibilitava acesso a *Domus*, *Art in America*, *Artforum*. Artistas que não tinham muita visibilidade de vez em quando apareciam. A Pop Art estava em tudo...

a/e Até que ponto os "discos-de-artistas" derivavam de uma intenção de apropriar-se das mídias populares?

Cildo Houve um momento em que estive interessado em topologia. É o seguinte: antropólogos, paleontólogos, arqueólogos e etnólogos ficaram muito intrigados sobre como uma civilização que atingiu o nível dos incas não tivesse um sistema de linguagem transmissível, o que até então eles não haviam percebido. Até que chegaram a esse *quipu* com nós que os incas usavam. Esses nós eram de cores e proporções diferentes. Usando esse sistema criaram uma linguagem, um sistema articulado. Todos os habitantes o utilizavam. Aparentemente primário, era de altíssima sofisticação: um sistema binário. Esses *quipos* permitiam a veiculação de sinestésias, passagens para expressar conceitos tais como gostos de cheiros, ver a música, etc. O *Ku Kka/Ka Kka* tem um pouco disso. O próprio *Eureka/Blindhotland* trata disso. O Richard Hamilton, ligado à Pop Art, fez umas telas com flores e cocô... Então, depois de um tempo indo à Biblioteca Nacional, consegui umas duas frasesinhas exatamente baseadas nessas informações. Até que nos Estados Unidos eu vi um *quipu*. Havia uma série de projetos com comidas, usando o mapa palatal, língua e tal. O *Entrevendo* é um exemplo disso: a coisa do gelo salgado e doce. Há outros projetos que eu nunca realizei. Outra coisa era abordar a topologia através da audição. Talvez ela se preste mais perfeitamente do que um sólido, uma coisa rígida, uma coisa mais material, vamos dizer assim. Queria fazer um que atualizasse essa grafia sonora. Cometer determinadas situações ou exemplos do espaço da topologia, fazer uma espécie de transcrição para a audição; para gráficos sonoros. Daí nasceu o *Mebis/ Caraxia*. Já o *Sal sem Carne* é outra história, é mais a questão do gueto; a resistência vai acontecendo, e isso vai sendo invertido: no primeiro momento você isola, exclui, controla, mas, como a informação é o que vai definir qualquer situação, qualquer cenário, nesse tipo de espaço a troca de informação vai ser maior. Por consequência, a tendência é que isso se inverta depois de um tempo. Lembro-me de Nova York: havia uns bairros seguros, os caras tinham fechaduras com grades, e os negros iam em qualquer lugar, qualquer bar, qualquer coisa. Setenta anos antes a situação não era bem assim.



a/e "O oprimido conhece a sua vontade e a do opressor. O opressor só conhece a própria..."

Cildo ...que era um pouco a posição do artista plástico nos anos 70. Minha geração teve a possibilidade de ter na cena internacional, hegemonicamente, a Pop Art. Por outro lado, estávamos vendo acontecer o Neoconcretismo, Hélio Oiticica, Lygia Clark. Tinha gente que estava lá e não estava vendo.

a/e E quanto à vivência internacional?

Cildo Eu fiz algumas bienais, mas às vezes o trabalho ia e eu não. A partir de 88, nessa exposição do P.S. I nasceu a exposição do Hélio Oiticica. Depois foi para o Witte de Wit. Teve o Guy Brett na Transcontinental – Birminghan/Manchester, 1990, e essa outra exposição chamada Latin-American Spirit, no Museu do Bronx, uma série de coisas, um efeito dominó.

a/e Então passava pela idéia de América Latina.

Cildo No P. S. I chamava-se Brasil Projects. A outra era Espírito Latino-Americano. Algumas exposições deflagraram a procura. O interesse se acentuou.

a/e Mas como é que foi se mover dentro disso? Porque, de repente, você tem uma visibilidade e uma identificação específica. Você chega como brasileiro? Isso comporta leituras bastante inesperadas?

Cildo Em Magiciens de la Terre, mostrei *Missão/Missões* e, ao mesmo tempo, estava fazendo *Através* com a ajuda de Trudo Engels – um artista plástico belga que depois se tornou um grande amigo – num espaço de 1000m². Era uma fábrica de tecidos abandonada na Bélgica, sem calefação, e o café mais próximo ficava a 9km; tínhamos que ir a pé. O trabalho físico era sem ferramenta, porque o cara que tinha a chave do lugar era um artista também, mas que sabotava um pouco. Eu falava: "Trudo, isso aqui é periferia, subúrbio de uma pequena cidade, e nós aqui nos matando – você não tem nada com isso – e ninguém vai vir ver". Era o *Através*, que foi visto assim: o cara tomava o trem e ia lá. Por exemplo, o Jan Hoet, depois fui saber, ele foi de Ghent até lá, chegou, e a porta estava trancada, porque o cara das chaves não estava. Então eles quebraram a janela e entraram.

a/e O *Através* já começou antes...

Cildo Outro cara, o René Block, me liga um dia: "Vou fazer Sidney e gostaria de ter a peça que eu vi na Bélgica". As pessoas mais inesperadas foram, se deslocaram, porque estavam passando por Paris por causa de Magiciens... Muita resistência a princípio. Uma amiga que trabalhou no departamento de imprensa de Magiciens me falou que foi uma das três peças que tiveram mais requisição de foto.

a/e Não raro você foi apontado como um criador que privilegiou um certo "cerebralismo duchampiano", supostamente em detrimento de "outras questões"...

Cildo Vou cair exatamente nessa coisa: Duchamp, Manzoni.... O Manzoni a cada mês tomava o trem, ia até Paris trocar idéias, mostrar o que estava fazendo, tentando confraternizar, trocar, intercambiar. E havia uma espécie de rede protetora em torno do Yves Klein, porque em muitos momentos os trabalhos se tangenciavam. Os monocromos e outras coisas menores. Mas ele acabava quase apagado nessa história oficial. Além do mais, acho que o "Novo Realismo" tinha uma certa coisa nacionalista e, bem ou mal, a Itália tinha perdido a guerra, a França tinha ganho. Sinto essa coisa entre França e Itália, é até estranho, porque são países de cultura latina. Talvez fosse até mais explicável entre França e Alemanha, mas o fato é que naquele momento ele não conseguiu participar plenamente daquele círculo.

a/e Não se comenta isso...

Cildo Então volta aquela coisa da ansiedade: tenho que criar um solo que seja real também, e é o trabalho do Hélio, das Lygias, que são expressões ultra-singulares. O El Lissitzky está lá, penetrando essa interação, não são telas sobre a parede: o todo é um objeto único. Olha, eu não sou nacionalista, mas se tiver que fazer uma lista dos últimos 20 anos de produção artística do planeta Terra e não incluir pelo menos uns dois ou três brasileiros, essa lista seria fajuta. Eu me lembro sobretudo de certas figuras, quando eu me referia à arte brasileira, que diziam: "Pô, fala sério..." Eu comparava a produção que estava rolando e sabia que você não poderia falar em artes plásticas sem se referir à Lygia e ao Hélio. Você poderia falar de outras coisas, mas eles tinham que estar incluídos em qualquer lista. Minha posição parecia um pouco a de Policarpo Quaresma. Na verdade havia produção, mas não havia visibilidade: imagina se o *Cubo-Cor* do Carvão tivesse sido visto com os olhos de hoje... É impossível que um artista como o Goeldi não tenha tido uma exposição a sua altura fora do Brasil. Sentia a necessidade de criar essa história, de falar dessa história. Brasileira. No sentido de que isso começa a existir como um solo histórico, entendeu?