

POLÍTICAS DO SENSÍVEL. arte e urgência

**ARTUR FREITAS
PAULO REIS
VINÍCIUS HONESKO**

intermeios

POLÍTICAS DO SENSÍVEL
ARTE E URGÊNCIA

POLÍTICAS DO SENSÍVEL

ARTE E URGÊNCIA

ORGANIZAÇÃO

ARTUR FREITAS

PAULO REIS

VINÍCIUS HONESKO



Editora Intermeios
Av. Dr. Pedro Lessa, 1.111 Conj. 33
11025-001 Ponta da Praia – Santos – SP – BR
(13) 3394-8645
www.intermeioscultural.com.br

POLÍTICAS DO SENSÍVEL: ARTE E URGÊNCIA

© Artur Freitas, Paulo Reis, Vinícius Honesko (Organizadores)

Editoração eletrônica, produção Intermeios - Casa de Artes e Livros
Revisão Jaci Dantas
Diagramação Fernandes Augusto Castro
Capa João Vasconcelos

CONSELHO EDITORIAL
Vincent M. Colapietro (Penn State University)
Daniel Ferrer (ITEM/CNRS)
Lucrécia D'Alessio Ferrara (PUCSP)
Jerusa Pires Ferreira (PUCSP)
Amálio Pinheiro (PUCSP)
Josette Monzani (UFSCar)
Rosemeire Aparecida Scopinho (UFSCar)
Ilana Wainer (USP)
Walter Fagundes Morales (UESC/NEPAB)
Izabel Ramos de Abreu Kisil
Jacqueline Ramos (UFS)
Celso Cruz (UFS) - *in memoriam*
Alessandra Paola Caramori (UFBA)
Cláudia Dombusch (USP)
Barbara Arisi (Unila)
Nikita Paula (Ancine)

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

F866 Freitas, Artur; Reis, Paulo; Honesko, Vinícius Nicastro (Organizadores)
Políticas do sensível: arte e urgência / Organização de Artur Freitas, Paulo Reis e Vinícius Nicastro Honesko.
– São Paulo: Intermeios, 2023.

270 p. 16 x 23 cm

ISBN 978-85-8499-193-8

1. Arte. 2. Arte Moderna. 3. Arte Contemporânea. 4. Arte Brasileira. 5. História. 6. História Cultural. 7. História da Arte. 8. Arte Política. 9. Crítica de Arte. 10. Curadoria. 11. Exposição. 12. Políticas de Sensibilidade. I. Título. II. Arte e urgência. III. Arte em tempos de urgência. IV. Narrar o conflito: exposições e curatorias. V. Políticas do visível: arte, história e práticas sociais. VI. Tempos de urgência: estética e políticas sociais. VII. Freitas, Artur, Organizador. VIII. Reis, Paulo, Organizador. IX. Honesko, Vinícius Nicastro, Organizador. X. Anjos, Moacir dos. XI. Couto, Maria de Fátima Morethy. XII. Oliveira, Emerson Dionisio Gomes de. XIII. Moraes. Everton de Oliveira. XIV. Fabris, Yasmin. XV. Aguilar, Gonzalo. XVI. Kaminski, Rosane. XVII. López Sanz, Hasan G. XVIII. Souza, Alana Moraes de. XIX. Bogéa, Anderson. XX. Intermeios – Casa de Artes e Livros.

CDU 7.036

CDD 700

Catalogação elaborada por Regina Simão Paulino – CRB-6-1154

SUMÁRIO

ARTE EM TEMPOS DE URGÊNCIA Artur Freitas, Paulo Reis e Vinícius Honesko	9
SEÇÃO 1 NARRAR O CONFLITO: EXPOSIÇÕES E CURADORIAS	17
DO ENGENHO À PISCINA: CURADORIA E REPRESENTAÇÃO DE CORPOS NA ARTE BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA Moacir dos Anjos	19
COMO SE TORNAR UM ARTISTA LATINO-AMERICANO ADEQUADO? REFLEXÕES SOBRE ARTE, POLÍTICA E ENGAJAMENTO Maria de Fátima Morethy Couto	35
OUTROS MODERNISMOS: OS PRIMITIVOS, OS GENUÍNOS E OS ARCAICOS Emerson Dionisio Gomes de Oliveira	53
VINGANÇA E HISTÓRIA: ESTRATÉGIAS DA CURADORIA INDÍGENA PARA A ARTE MODERNA Everton de Oliveira Moraes	69

A AUSÊNCIA DE UMA REPRESENTAÇÃO GRÁFICA LATINO-AMERICANA: O CONCURSO DE CARTAZES PARA A I BIENAL LATINO-AMERICANA DE SÃO PAULO (1978)	
Yasmin Fabris	87

SEÇÃO 2

POLÍTICAS DO VISÍVEL: ARTE, HISTÓRIA E PRÁTICAS SOCIAIS	109
--	-----

A POSSE DO FALO (MADALENA SCHWARTZ: AS METAMORFOSES: TRAVESTIS E TRANSFORMISTAS EM SÃO PAULO, ANOS 70)	
Gonzalo Aguilar	111

POSSIBILIDADES DO VISÍVEL E OBSCURIDADES DA VIOLÊNCIA: O CASO DO FILME <i>CILDO MEIRELES</i> (WILSON COUTINHO, 1979)	
Rosane Kaminski	127

POR UMA CIDADE SENSÍVEL	
Paulo Reis	151

ARTE COLABORATIVA, COLETIVOS E PRÁTICAS SOCIAIS: NOTAS SOBRE UM DEBATE	
Artur Freitas	171

SEÇÃO 3

TEMPOS DE URGÊNCIA: ESTÉTICA E POLÍTICA	187
---	-----

ESTÉTICA E POLÍTICA DA REPRESENTAÇÃO COM PERSPECTIVA CRÍTICA: EXIBIÇÕES ETNOLÓGICAS VIVAS, ANTROPOLOGIA E CRIAÇÃO ARTÍSTICA CONTEMPORÂNEA	
Hasan G. López Sanz	189

RETOMAR O GESTO DA ABOLIÇÃO IMPOSSÍVEL	
Alana Moraes	213
PODE A ESTÉTICA FILOSÓFICA OLHAR COM URGÊNCIA PARA A ARTE?	
Anderson Bogéa	223
O DESASTRE DO TEMPO E A NOSTALGIA DE UM MUNDO: OS SENTIDOS DO MUNDO NA ERA DO FIM DOS SENTIDOS	
Vinícius Nicastro Honesko	241
AUTORES	265

POSSIBILIDADES DO VISÍVEL E OBSCURIDADES DA VIOLÊNCIA: O CASO DO FILME *CILDO MEIRELES* (WILSON COUTINHO, 1979)¹

Rosane Kaminski

O curta-metragem *Cildo Meireles* (1979) é provavelmente o único filme com roteiro e direção de Wilson Coutinho (1946-2003), e será discutido, neste texto, como um exercício teórico-crítico feito em suporte audiovisual.² Uma forma que pensa, articulando estética, dimensões políticas da visualidade e violência.

Feito em película de 35 milímetros e com 10 minutos e meio de duração, o curta tem como objeto central um conjunto de obras do artista contemporâneo brasileiro Cildo Meireles (nascido em 1948). Seu autor, Wilson Coutinho, não é exatamente um cineasta, mas sim um crítico de arte que, por mais de vinte anos, escreveu para revistas e jornais de grande circulação. Iniciou sua atuação crítica na revista *Arte Hoje*, da qual foi editor entre 1976 e 1980. Em 1978, havia publicado nessa revista um artigo sobre o mesmo artista e as mesmas obras que constam no filme de 1979. No artigo, Coutinho já afirmara que “o trabalho de Cildo é uma estratégia atuando sobre um duplo real: o da História da Arte (que não se confina à história nacional) e o da realidade concreta que vivemos. [...] Esse duplo real exige uma atenção política.”³ Tal atenção, como buscarei argumentar – inclusive por meio de algumas comparações entre o conteúdo do artigo e o do filme –, é expressa pela linguagem filmica em *Cildo Meireles* (1979).

1. Este texto resulta de uma pesquisa mais ampla sobre cinema, artes visuais e violência no Brasil, apoiada pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq / Bolsa de Produtividade em Pesquisa (PQ2), processo nº 315851/2021-0.

2. *Cildo Meireles*. Direção e roteiro de Wilson Coutinho, produção de Luiz Alberto Lira. Filme sonoro e colorido, 35 mm, 10' 36", 1979.

3. COUTINHO, Wilson. A estratégia de Cildo Meireles. *Revista Arte Hoje*, n. 13, Rio de Janeiro, 1978.

Desde então, Wilson Coutinho destacou-se por sua atividade constante no meio cultural brasileiro até falecer, em 2003. Foi, sem dúvida, um importante articulador teórico da produção artística contemporânea do Brasil. Na década de 1980, seus textos eram constantes no *Jornal do Brasil* e, em 1986, editou também a revista *Galeria*. Além de crítico, Wilson Coutinho era poeta, contista e mestre em Filosofia pela universidade de Louvain na Bélgica. Atuou como curador de exposições no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro na década de 1990. A partir de 1994, trabalhou para o jornal *O Globo*, até o final de sua vida. Foi encontrado morto em seu apartamento, em Laranjeiras, na zona sul do Rio de Janeiro, na manhã de 4 de agosto de 2003. Tinha, então, 56 anos. A família informou que ele foi vítima de um infarto.

Izabela Pucu, que em 2008 publicou boa parte dos textos críticos de Coutinho em forma de livro, afirma que, para ele, “ser artista implicava não apenas ter consciência de um processo histórico, como também construir e conhecer o seu papel dentro dele”.⁴ Pode-se dizer que essas características – a consciência histórica e construção de um lugar para si na história – são válidas para o trabalho do próprio crítico e estão evidentes no seu curta-metragem *Cildo Meireles*.

A escolha desse filme como objeto de reflexão neste texto deveu-se a uma série de confluências. Ele consiste num exercício inabitual de crítica de arte, feito em película, e singular na trajetória de Wilson Coutinho, que não deu continuidade à atividade cinematográfica. Além disso, o curta se situa nas intersecções entre artes visuais e cinema. Desse lugar fronteiriço, levanta reflexões sobre percepção visual, estética e violência, a partir de um ponto de vista político e histórico. Problematiza questões que são tão urgentes e contemporâneas hoje (especialmente considerando a radicalização política, violenta, racista e negacionista que marcou nossa última década), como foram nos anos 1970, revelando o quanto os atropelos e as violências da história se repetem, ou se perpetuam no tecido social, e como se articulam com a instauração de aforismos visuais.

Em seu conjunto, o filme é caracterizado por uma montagem fragmentária, assinada por Aída Marques, que entre 1977-78 havia trabalhado como montadora na *Antenne 2 (A2)*, uma empresa de televisão francesa conhecida pela inventividade em seus documentários e programas culturais. No Brasil, Aída participou da criação da Cooperativa dos Realizadores Cine-

4. PUCU, Izabela (org.). *Imediações: a crítica de Wilson Coutinho*. Rio de Janeiro: Conexão Artes Visuais; MINC/FUNARTE/PETROBRÁS, 2008, p. 14.

matográficos Autônomos (CORCINA), uma organização fundada em 1978 por 45 realizadores e que fez centenas de filmes ditos “independentes”.⁵ O curta, resultante dessa parceria entre um crítico de arte e uma montadora ativa no cenário alternativo de cinema, não possui uma narrativa linear ou encadeada. Há apresentação de várias obras de Cildo Meireles (feitas entre 1968 e 1978), mas há, também, imagens documentais de movimentação nas ruas, da polícia e caminhões do exército; há uma tela pintada por Pedro Américo no século XIX e remissões à arte renascentista italiana. Há excertos de filmes de John Wayne (com dublagem de Jorge Ramos), numa montagem em que o caubói “faz uma palestra sobre Cildo Meireles”, discute sobre o “fetiche do dinheiro” e sobre o seu próprio lugar (enquanto personagem) na indústria do entretenimento. Há a música experimental de Erik Satie e a fotografia extremamente política de Miguel Rio Branco, e há, também uma música de Roberto e Erasmo Carlos, arrematando o filme com bom-humor e ironia. Ainda assim, sem linearidade, o filme se organiza em três blocos narrativos não simétricos. O primeiro bloco é melancólico e tem cerca de quatro minutos. O segundo bloco é irônico, com uma duração similar. O terceiro é mais curto, com dois minutos, e reitera a função crítica da arte e do artista, no sentido de “romper a máscara da ilusão”, ao invés de construir quimeras.

Um corpo alegórico: da melancolia à ironia

Nos primeiros 25 segundos da película, são apresentadas as logomarcas da Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme), cuja distribuidora, na ocasião, era uma das maiores da América Latina, e da CORCINA, cooperativa à qual Aída Marques era vinculada. Logo em seguida, aparece o título do filme, em letras brancas sem serifa contra um fundo negro.

O primeiro bloco inicia após esse letreiro e estende-se pelos 4 primeiros minutos de filme. A imagem inicial é de um olho humano em close que ocupa toda a tela. Um olho claro de uma pessoa de pele branca, que fixa a câmera. Simultaneamente, há o som de tique-taque, e a indicação verbal de um “não lugar temporal”, como se fosse uma suspensão da história: “zero

5. AMANCIO, Tunico. Pacto cinema-Estado: os anos Embrafilme. *Revista Alceu*, v. 8, n. 15, 2007, p. 179. Além de Aída Marques, entre outros, foram criadores da CORCINA: André Parente, Sergio Rezende, José Joffily, Arthur Omar, Sergio Peo, Roberto Moura, Lúcio Aguiar, Sílvio Da Rin, Sandra Werneck, e Mariza Leão. Ver: MONTEIRO, G. S.; OLIVEIRA, L. A. de. Cinema e sociedade: “seis questões para seis intelectuais”. *Plural*, v. 18, n. 2, 2011, p. 194.

hora, zero minuto, zero segundo”. Trata-se, já, da inserção de um fragmento de obra do Cildo Meireles, o LP *Sal sem carne*, uma “escultura sonora” com 50 minutos de duração produzida pelo artista em 1975.



Fig. 1. Fotogramas do início do primeiro bloco narrativo do curta-metragem *Cildo Meireles* (Wilson Coutinho, 1979)

Em seguida, a câmera mostra detalhes pertencentes ao canto inferior direito da tela *A batalha do Avaí*, pintada por Pedro Américo entre 1872 e 1877, e pertencente ao Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro. É uma pintura que idealiza uma cena histórica da Guerra do Paraguai (mais especificamente, a sangrenta batalha travada no arroio do Avaí, em territó-

rio paraguaio), a partir de regras acadêmicas de composição. Foi encomendada pelo Ministério do Exército e produzida durante uma das estadias do artista em Florença, na Itália, cidade na qual a tela foi exposta pela primeira vez, em 1877. Assim que a câmera começa a percorrer os detalhes dessa tela, um piano melancólico (interpretando *Trois Gymnopédies*, de Erik Satie⁶) faz fundo à voz da atriz Hileana Menezes, narradora do filme, que declara solenemente: “A violência do tempo e da história.” A câmera se movimenta lentamente sobre a superfície da pintura de Pedro Américo, destacando seus detalhes visuais, enquanto a narradora explica que “a história das artes plásticas é a história do olhar”.

Os detalhes da pintura são alternados com fotografias documentais de militares em confronto com uma multidão, fundindo temporalidades. Desde esse início, portanto, o filme estabelece conexões entre a história da visualidade e a história das violências físicas, simbólicas e sociais. Violências que se fazem ver não apenas na representação diegética das cenas de batalha, mas também em suas formas aparentemente belas e “neutras”, uma vez que, como dirá a narradora, o “olhar burguês” edificou, desde a renascença, regras de composição visual extremamente comprometidas com a dominação social e o colonialismo. No artigo publicado na revista *Arte Hoje*, um ano antes, Coutinho explicara que “uma certa veracidade plástica” havia se configurado desde o Renascimento italiano, ao menos, ao desdobrar-se o espaço euclidiano do âmbito matemático para as artes visuais. Citara como exemplo a elaboração espacial em perspectiva, entendida como “um procedimento estético e político”⁷.

No curta-metragem, a montagem das imagens sobrepõe contextos históricos e, por conseguinte, temporalidades: o evento representado na tela de Pedro Américo (a imposição violenta do Brasil e seus aliados sobre o Paraguai no século XIX, celebrado como conquista nacional) funde-se ao governo militar opressor dos anos 1960-70; a pintura acadêmica (de Pedro Américo) e as remissões ao renascimento italiano intercalam-se à arte conceitual de Cildo Meireles, feita poucos anos antes da produção do filme.

6. As *Gymnopédies* foram publicadas em Paris a partir de 1888. São três composições curtas para piano escritas pelo compositor e pianista francês Erik Satie. Essas peças foram compostas em compasso 3/4, cada uma compartilhando um tema e estrutura comuns. Coletivamente, as *Gymnopédies* são vinculadas aos primeiros experimentos da música ambiente moderna (peças suaves, mas um tanto excêntricas, que, quando compostas, desafiaram a tradição clássica). Informações disponíveis em: <www.youtube.com/watch?v=FyUNbrgLezI&ab_channel=jessiemelodyworldk> Acesso em: 11 maio 2023.

7. COUTINHO, Wilson. A estratégia de Cildo Meireles. *Op. cit.*



Fig. 2. Pedro Américo. *Batalha do Avaí*. Pintura a óleo realizada entre 1872 e 1877, em Florença. Acervo MNBA.

“O que resta fazer são novas construções de imagens”, diz a narradora, para então apresentar o artista Cildo Meireles como alguém que, segundo ela, “constrói essas imagens”. Os elementos sonoros aprofundam a lógica de sobreposição temporal. Enquanto a câmera filma galinhas mortas num abatedouro, a voz situa: “1970. Tempo dos Médicis”. Remete, assim, à família dos Médici, os mecenas que governaram Florença no chamado renascimento italiano, apondo-os ao General Emílio Garrastazu Médici, que presidiu o Brasil nos anos mais violentos da ditadura militar.

A narradora passa a apresentar obras de Cildo Meireles, alternadas com uma crítica à hegemonia do olhar comprometido com a lógica do poder colonial. A primeira obra é o trabalho *Totem-monumento ao prisioneiro político* (1970), resumida em quatro palavras: “Uma estaca, galinhas queimadas”. Na tela, closes da degola das galinhas, enquanto a voz continua: “Época da destruição física da política. Nenhuma representação”.

As imagens exibidas no curta são de um frigorífico, no interior do qual o abate de aves destina-se aos supermercados, ao consumo diário da carne. Não há contravenção nesse ato de morte praticada rotineiramente, com a finalidade da alimentação, apesar da evidente aproximação, promovida pelo filme, com a imagem de corpos humanos dependurados. Por sua vez, a remissão verbal à violência é explícita, ainda mais com as declarações sobre a “destruição física da política” e a “ausência de representação”.

A narradora faz uma explanação sintética da obra ritualística e sacrificial que Cildo executou em 1970, acompanhada de três rápidas inserções

de fotografias documentais da ação. No entanto, não há explicações sobre o seu contexto de realização, ou seja, a manifestação coletiva *Do Corpo à Terra*, evento artístico organizado pelo crítico Frederico Morais.

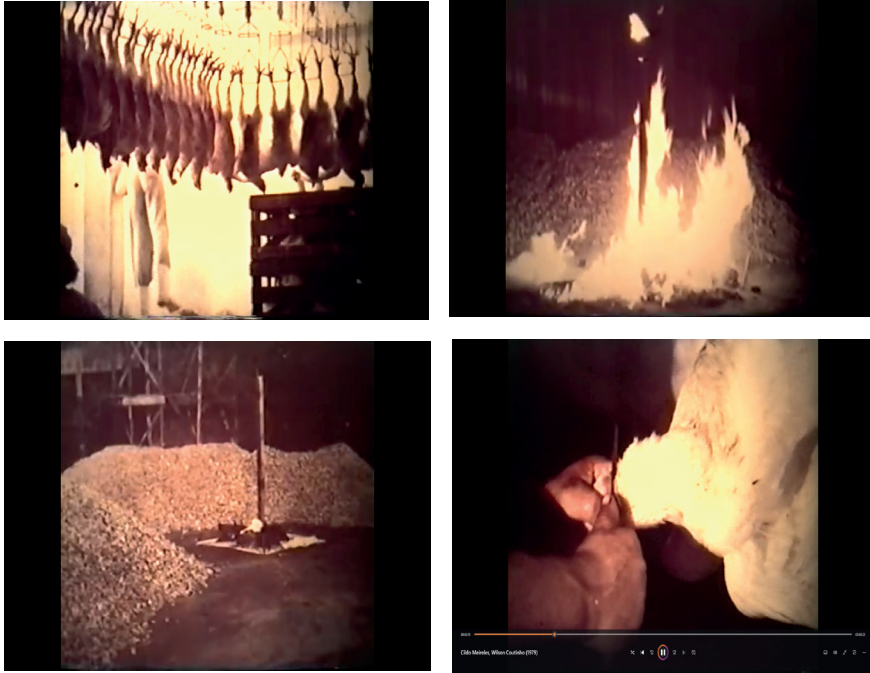


Fig. 3. Fotografias documentais da obra *Totem-monumento ao prisioneiro político*, 1970, inseridas no curta-metragem *Cildo Meireles* (Wilson Coutinho, 1979), justapostas a imagens de aves abatidas num frigorífico.

Isso ocorreu em abril de 1970, quando foi inaugurado o complexo cultural Palácio das Artes na cidade de Belo Horizonte, em Minas Gerais, como parte das comemorações da Semana da Inconfidência. Frederico Morais, que “ocupava um lugar de destaque, sobretudo nos círculos mais renovadores da arte carioca”⁸, foi convidado a organizar uma série de eventos artísticos vinculados às comemorações. Como explica Artur Freitas, o crítico já considerava o jovem Cildo Meireles, então com 22 anos, como o artista “mais importante da sua geração” e o “protótipo do artista guerrilheiro”. Com essa expressão, Frederico Morais referia-se aos artistas que produ-

8. FREITAS, Artur. *Arte de guerrilha: vanguarda e conceitualismo no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2013, p. 231.

ziam um tipo de “contra-arte”, ou seja, uma forma de arte capaz de tirar o público da sua passividade contemplativa, por meio de uma “vivência”.⁹

Levado ao *Do Corpo à Terra* por Frederico Morais, juntamente com outros artistas “guerrilheiros”¹⁰, Cildo preparou e executou a ação que atualmente é nomeada como *Tiradentes: Totem-Monumento ao Preso Político*, mas que no filme de Coutinho é apresentada sem a referência ao mártir da Inconfidência Mineira. Em 1970, aliás, o projeto parece ter sido apresentado como *Esboço Monumento Totem*, como pode ser inferido por uma das primeiras críticas publicadas sobre o evento ocorrido em Belo Horizonte, e assinada por Francisco Bittencourt, que se sentiu incomodado com a “crueldade terrível” daquela queima de galinhas.¹¹ Naquele momento, não se sabe se o artista já havia nomeado definitivamente a sua ação, mas na documentação de 1970 não apareciam as expressões “preso político” e “Tiradentes”, que conferem uma carga semântica importante ao trabalho.¹² De qualquer modo, a ação foi feita justamente no dia 21 de abril, feriado de Tiradentes, e a nomenclatura atual, posterior à ação e ao próprio filme de Coutinho, também faz menção a isso. O trabalho de Cildo era um protesto às violências da ditadura militar e foi realizado de uma forma extremamente agressiva.¹³

Numa área externa ao Palácio das Artes, em meio aos materiais de construção que ainda estavam por ali, Cildo fixou um pano quadrado e branco ao chão, demarcando um “território” para o ritual de sacrifício. Ao centro, fixou um poste de madeira com um termômetro no topo. Amarrou dez galinhas vivas ao poste, derramou gasolina sobre elas e ateou-lhes fogo. A “vivência” foi fotografada, e três dessas imagens documentais foram inseridas no curta-metragem de Wilson Coutinho.

O protesto de Cildo Meireles à brutalidade do regime se fez com novas violências, ao menos em dois sentidos: a demonstração ao vivo da crueldade, e a fratura da linguagem. A sua ação cindiu o sentido de “obra de arte”, não deixou nada além de cinzas, algumas penas, odor nauseante de carne

9. MORAIS, Frederico. Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da obra. *Revista de Cultura Vozes*, Rio de Janeiro, n. 1, jan./fev. 1970.

10. Os artistas Artur Barrio e Luiz Alphonsus também realizaram ações radicais e provocativas em *Do Corpo à Terra*. Ver: FREITAS, Artur. *Op. cit.*, p. 232-233.

11. BITTENCOURT, Francisco. A geração tranca-ruas. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 9 maio 1970.

12. FREITAS, Artur. *Op. cit.*, p. 240.

13. Artur Freitas descreve com minúcias o trabalho de Cildo Meireles, aqui resumido, e as diversas reações a ele. *Ibidem*, p. 234-240.

queimada, mal-estar e alguns registros fotográficos. Violência contestada com violência. Como explica Byung-Chul Han,¹⁴ diferentemente do poder, que se organiza como espaço de linguagem, persuasão e normatização, a violência é devastadora, tem efeito esvaziador, trata-se de fissura que não admite qualquer tipo de intermediação, priva a vítima de qualquer possibilidade de ação. *Totem-Monumento ao Preso Político*, ainda que se apresente no território da arte, não “representa” a morte e a violência. Não há “meio”, intermediação. É a crueldade e é a morte que se apresentam em si mesmas, ainda que com um intuito (metafórico) de representar as mortes das vítimas da ditadura.

Naqueles mesmos anos em que se propunha, no Brasil, uma arte guerrilheira que desestabilizasse a percepção estética e provocasse novos juízos e formas de visibilidade, a filósofa Hannah Arendt se preocupava com a possibilidade de inversão entre os fins (o poder) e os meios (a violência).¹⁵ Ela observava um fenômeno de “glorificação da violência”, disseminado entre os jovens de esquerda de todo o mundo, e insuflado, em boa medida, pelas leituras de Franz Fanon (segundo Arendt, especialmente pelo prefácio escrito por Jean-Paul Sartre para o livro *Os condenados da terra*, que foi amplamente lido e comentado na década de 1960). No campo da política, esse fenômeno marcou uma geração que pegou em armas para lutar contra o colonialismo e contra todas as formas de opressão. No Brasil, não foram poucos os grupos de esquerda armados que lutaram contra o regime militar, contabilizando inúmeros revolucionários capturados, torturados e eliminados pelo exército. Era a isso tudo que a ação de Cildo se referia. No campo da arte, ao longo daqueles anos, a violência se transmutava em gestos simbólicos, com a ruptura dos padrões e as fraturas da linguagem. Contudo, a queima das galinhas foi ao extremo, ao mesmo tempo ultrapassando os limites do simbólico e mantendo-se dentro do quadrado branco que o artista estabeleceu para o seu ritual consentido (ou, no mínimo, permitido pela instituição-arte).

No curta-metragem *Cildo Meireles*, a descrição sucinta da obra é reiterada pela narradora: “Uma estaca, galinhas queimadas”. Em seguida, sua potência é enunciada em uma frase: “A possibilidade de tornar visível a obscuridade da violência.”

14. HAN, Byung-Chul. *Topologia da violência*. Petrópolis: Vozes, 2017, p. 139-151.

15. ARENDT, Hannah. *Sobre a violência*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994. N. A.: Este livro foi escrito entre 1968-69.

Num país silenciado pela brutalidade militar, pela censura aos meios de comunicação e os desaparecimentos forçados, essa obra “sem representação” – como diz a narradora –, e que é, em si mesma, um ato sacrificial e violento, foi a forma que o artista escolheu para tensionar os limites da linguagem artística e simultaneamente alegorizar (tornando visível) as atrocidades políticas do seu tempo.

No texto publicado por Wilson Coutinho na revista *Arte Hoje*, curiosamente, não havia comentários sobre *Totem-monumento*. Vale lembrar que, justamente entre a publicação do texto crítico em 1978 e a realização do curta (que também é um exercício crítico) em 1979, houve significativa rememoração dessa obra, por ocasião da instalação performática *Sermão da Montanha: Fiat Lux*, realizada por Cildo Meireles no Centro Cultural Cândido Mendes, no Rio de Janeiro, com duração de 24 horas, e que continha um grande bloco formado por milhares de caixas de fósforos e colocado sobre um chão forrado por lixas, insinuando que poderia incandescer a qualquer instante. Nesse evento, tanto o artista quanto o crítico Frederico Moraes referiram-se ao trabalho de 1970 como um “importante antecedente do *Sermão*, fosse em termos de alegoria política, fosse em termos de convenções obsoletas do mundo da arte”.¹⁶

Voltemos ao filme. Nas cenas seguintes, ainda embaladas pela música de Erik Satie, há novamente referências ao comprometimento político da perspectiva renascentista como um tipo de saber que instaura verdades. Vê-se um plano quase geométrico, ocupado quase todo pelo azul do céu, o mar na parte inferior formando uma faixa horizontal. A voz feminina diz: “A linha do horizonte, o olho como centro. O olhar burguês inventou a perspectiva. A ordem calculada do real”. Então, aos 3 minutos de filme, o olho que dera início à narrativa é novamente mostrado em close na tela, poucos segundos antes que a voz *off* comece a apresentar a obra *Espaços virtuais: Cantos*, realizada por Cildo entre 1967 e 1968.

Vê-se um canto de parede falso, com os rodapés fora da medida padrão, promovendo uma certa desestabilização do olhar. O objeto está exposto numa praia, estranhamente, com ondas do mar quebrando ao fundo – provavelmente para enfatizar a linha do horizonte antes visível entre o céu e o mar. “O artista o construiu com uma altura maior do que os cantos normais das casas”, explica a narradora – como um eco do que já havia sido dito por Coutinho acerca dessa mesma obra, no artigo que publicou em 1978. Para o crítico, *Espaços Virtuais: Cantos* “é uma obra de tensão, porque

16. FREITAS, Artur. *Op. cit.*, p. 232.

requer ainda um saber de visualidade”, configurando “por meio do *trompe l’oeil*, um jogo perceptivo baseado nas leis da perspectiva”.¹⁷

Ali, as imagens de *Cantos* são alternadas com o close do olho e com desenhos de manuais de perspectiva, enquanto ouve-se os comentários verbais críticos em relação aos valores visuais renascentistas. A voz feminina afirma (parafrazeando uma declaração do próprio artista, citada no texto crítico de 1978) que a obra *Cantos* “marca um ponto de estrangulamento do espaço euclidiano: retas, áreas, ângulos, distância”, e a câmera focaliza o movimento repetitivo, orgânico e imprevisível das ondas no mar.

Logo depois (seguindo a mesma sequência de obras que haviam sido comentadas no texto de 1978), há a inserção de um audiovisual documental sobre a Exposição *Eureka/Blindhotland*, de 1975. Vê-se uma instalação – composta por uma sala retangular com várias bolas de borracha pretas – dentro da qual um grupo de jovens sentados ou ajoelhados interage manuseando ludicamente as bolas espalhadas pelo chão. De acordo com o texto assinado por Coutinho em 1978, a exposição fora realizada no MAM do Rio de Janeiro em 1975, porém essa informação não está contida no curta-metragem. No artigo, Coutinho dissera que “a temporalidade desse espaço era marcada pela dispersão ruidosa dos volumes de borracha, rolando sobre um feltro amarelo. [...] Tensão, volume, sonoridade – o que se podia notar ali era a presença física do território”.¹⁸ O filme, porém, não permite acessar a experiência da “dispersão ruidosa”, pois as teclas melancólicas do piano e a voz feminina pausada ocupam todo o campo sonoro. Com essa obra, que, segundo a narradora, sintetiza a “busca por um espaço que não é mais o do olhar, (pois) é tátil, sonoro, físico”, encerra-se o primeiro bloco do filme.

A passagem para o segundo bloco narrativo ocorre aos 4 minutos de filme, e o principal elemento de percepção da virada é a uma alteração significativa na faixa sonora. O piano assume uma música mais dinâmica, animada, enquanto se vê um homem de terno branco sentado, de frente para a câmera, segurando diante do seu rosto uma máscara primitiva. A sensação é farsesca, e quando o homem retira a máscara, vê-se que está sorrindo, enquanto a voz de Hileana Menezes, numa entonação mais animada – com pitadas de ironia –, investe em novo assunto: “Aí, veio o modernismo de 22: as mulatas exuberantes de Di, as palmeirinhas da Tarsila, os pezões de Portinari, o nosso povo, a nossa flora, a nossa fauna. Tudo nosso...”

17. COUTINHO, Wilson. A estratégia de Cildo Meireles. *Op. cit.*

18. *Ibidem.*

Nesse meio tempo, a câmera se afasta do homem com a máscara, revelando que ele está sentado num espaço amplo, cercado de madeira, no qual há muitas galinhas vivas, todas brancas, em franca sintonia com a cor do seu terno. Há, enfim, uma evidente quebra de ritmo e de abordagem, uma sensação de “virada de página”. A solenidade e melancolia do trecho filmico anterior são substituídos por um humor irônico, com temas ligados a um novo momento cultural, a partir do qual algumas coisas se modificaram. A narradora explica que “a política cultural e seus executivos lutam para evitar a imagem contemporânea”, ao mesmo tempo em que um novo plano nos mostra uma família padrão classe média (casal e filho, todos bem-vestidos) diante de uma televisão ligada, síntese máxima da noção de “indústria cultural” em fins dos anos 1970.

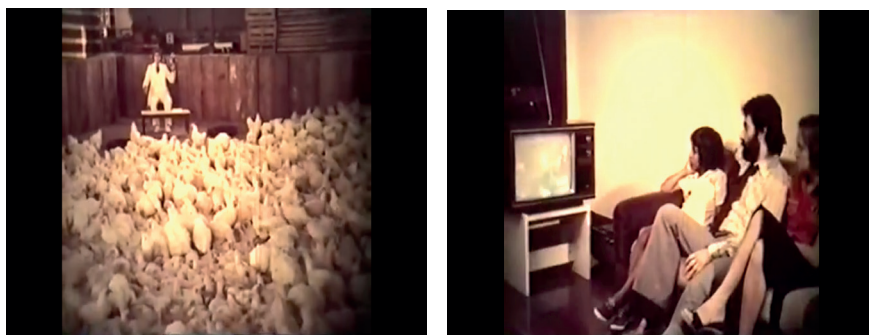


Fig. 4. Fotogramas do início do primeiro bloco narrativo do curta-metragem *Cildo Meireles* (Wilson Coutinho, 1979)

Quanto à menção irônica à “política cultural e seus executivos”, ainda era vigente, no contexto de realização do curta-metragem, a Política Nacional de Cultura (PNC) que havia sido elaborada (em 1975) e lançada (em 1976) durante a gestão de Ney Braga frente ao Ministério da Educação e Cultura. Essa PNC tinha como objetivos principais: “gerar conhecimento sobre a cultura brasileira; preservar os bens culturais; incentivar a criatividade; difundir as criações e manifestações culturais; contribuir para o processo de integração nacional”.¹⁹ O documento expressava uma concepção de cultura num sentido antropológico, com forte tom humanista, como pontua José Mário Ortiz Ramos.²⁰ Tinha como objetivo associar esta ampla noção de cultura com a questão da naciona-

19. CALABRE, Lia. *Políticas culturais no Brasil: dos anos 1930 ao século XXI*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009.

20. RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, estado e lutas culturais: anos 50/60/70*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983, p. 118-121.

lidade, traduzida na ideia de “identidade nacional” vinculada à noção de identidade do homem brasileiro. Através destas noções, procuravam-se maneiras possíveis de se operar com a diversidade interna da cultura brasileira; no entanto, segundo a PNC, tal diversidade tratava-se de um “pluralismo” que iria “se diluindo no sincretismo, e este, tornado brasileiro”, criaria “a nossa marca”.²¹ Num artigo publicado em 1984, o sociólogo Sergio Miceli já discutia a tônica conservacionista da “política cultural oficial” e a postura de salvaguarda do “patrimônio histórico e artístico” nas diretrizes da PNC, descrita por ele como “postura oficial implantada ao tempo da Gestão Ney Braga no MEC”.²² Essa política privilegiava dois campos culturais. Um deles seria a “chamada cultura legítima”, compreendido como “patrimônio histórico e artístico”, e o outro seria o folclore, representativo das “classes populares”.

Nesse sentido, a apropriação de alguns ícones do modernismo (“as mulatas”, as paisagens, o “nosso povo, a nossa flora, a nossa fauna” etc.) e sua validação como “patrimônio” pelo discurso oficial, suavizando a sua verve originalmente transgressora, buscava firmar diretrizes culturais ligadas a uma “identidade nacional” e selava o pacto dos executivos do governo com esse modernismo domesticado. Ou seja, o tipo de arte provocativa e política proposta por Cildo Meireles e outros artistas “guerrilheiros” nos anos 1970 constituía, provavelmente, a “imagem contemporânea”, mencionada no filme, que não era condizente com aquela desejada para representar o Brasil.

Ao mesmo tempo, a PNC lançada em 1975 dizia que o “homem brasileiro, caracterizado por valores histórico-sociais e espirituais”, deveria resguardar-se frente à descaracterização acarretada pelos meios de comunicação de massa. Mas, para a ampla difusão da publicidade do governo federal, dentre os meios de comunicação disponíveis, a televisão foi uma importante ferramenta. Miceli comenta que, naqueles anos, coerente com o que acontecia nos EUA e na maioria dos países europeus, “as despesas de consumo cultural das famílias concentram-se crescentemente na aquisição de ‘máquinas culturais’ (aparelhos de televisão, toca-discos, receptores de rádio para casa e para carro)”.²³ Em paralelo ao nacionalismo, então, a “imposição maciça, através dos meios de comunicação, dos valores estrangeiros”,²⁴ também era um fator a ser considerado, num mercado de bens culturais capitaneado majoritariamente por grandes empreendedores particulares.

21. *Política Nacional de Cultura*. Departamento de Divulgação e Documentação, MEC, Brasília, 1975, p. 16.

22. MICELI, Sergio. Teoria e prática da política cultural oficial no Brasil. *Revista de Administração de Empresas*. Rio de Janeiro, v. 24, n. 1, jan./mar. 1984, p. 27-31.

23. *Ibidem*, p. 28.

24. *Ibidem*, p. 29.

Essa situação é sintetizada no curta, com a breve cena da família de classe média em frente à televisão, quando um suposto mergulho no programa que eles veem nos leva à imagem de John Wayne, numa cena típica de faroeste: chapéu de caubói, lenço no pescoço e montado num cavalo. A voz feminina desaparece e, a partir daqui, ouve-se a voz de Jorge Ramos, o dublador brasileiro de John Wayne em tantos filmes vistos nas “sessões da tarde”.

Um caubói tupiniquim e o circuito de consumo

A partir daí, o efeito de sentido é que temos o conhecido caubói como o novo narrador, falando didaticamente com o público do Brasil sobre a arte contemporânea feita por um artista brasileiro. Diz ele: “– Estou aqui nesse oeste, nesse capitalismo selvagem para fazer uma conferência sobre o Cildo Meireles. Eu não gosto de perspectiva, linha, retas, aquelas coisas do Renascimento. Eu gosto é de utopias financeiras. O sonho popular de encontrar nas ruas o fim do dinheiro.”

Enquanto ele fala, vê-se um plano geral de uma favela, tendo ao centro um carrinho típico dos profissionais da reciclagem, num cenário de precariedade urbana. Um homem idoso caminha em direção à câmera, vê uma nota de dinheiro no chão, arregala os olhos num close e, ao tentar pegar a nota, ela é puxada por um fio, numa “pegadinha”. Com essa brincadeira, insere-se no filme outra obra de Cildo Meireles, a *Nota de Zero Cruzeiro* (1974-1978), que faz parte de uma série artística mais ampla, nomeada *Inserções em Circuitos Ideológicos*.

Desde 1970, quando convidado a participar da *Information*, importante exposição de arte conceitual organizada no MOMA de Nova York, Cildo vinha trabalhando nessa série que, originalmente, incluía dois projetos: o *Projeto Coca-Cola* (“gravar nas garrafas informações, opiniões críticas e devolvê-las à circulação”²⁵) e o *Projeto Cédula* (“gravar informações e opiniões críticas nas cédulas e devolvê-las à circulação”²⁶).

O John Wayne dublado volta à tela, e diz que gosta da *Nota de Zero Cruzeiro*, pela “presença, em cada face, de duas minorias oprimidas: o louco e o índio”. Segundo ele, as *Inserções...* consistem numa atuação crítica sobre o “fetiche do dinheiro”. Exclama: “– Eu gosto disso!”, e indica que outros exemplos desse tipo de ação poderiam ser tomados “na indústria do consumo.”

25. MEIRELES, Cildo, *apud* FREITAS, Artur. *Op. cit.*, p. 86. Em seu livro, no capítulo “O Circuito”, Artur Freitas situa e analisa o *Projeto Coca-Cola*, em suas dimensões estéticas, políticas e institucionais.

26. *Ibidem*, p. 86.



Fig. 5. Imagem de John Wayne inserida no curta-metragem, quando o seu dublador, Jorge Ramos, assume o papel de narrador. Ao lado, imagem da favela em *Cildo Meireles* (Wilson Coutinho, 1979).



Fig. 6. Cildo Meireles, *Nota de Zero Cruzeiro*, 1974-1978.

Vê-se, nesse momento, o processo de engarrafamento da Coca-Cola, no interior de uma fábrica, enquanto John Wayne declara, com uma entonação dramática: “Eu me identifico muito com esse trabalho artístico, pois eu também sou um produto da indústria do cinema. As garrafas circulam, giram, andam pelas cidades, e retornam vazias, solitárias, ao mundo asfíxiante das fábricas”. A obra produz uma visibilidade irônica sobre essa prática de consumo, devido a

uma “interferência” no seu simbolismo, quando o artista grava opiniões críticas nas garrafas, que “depois são devolvidas à circulação”. As imagens filmicas seguintes demonstram o trabalho de Cildo que, por meio de um processo serigráfico e utilização de tinta branca vitrificada, insere dois tipos de mensagens nas garrafas: “Yankees, go home!”, referindo-se diretamente ao imperialismo norte-americano; e “Inserções em circuitos ideológicos / 1 – Projeto Coca-Cola / Gravar nas garrafas opiniões críticas e devolvê-las à circulação. C. M. – 5-70”, apresentando, como diz Freitas, um “resumo do projeto artístico, sua descrição forte [...] que expunha os elementos de uma operação conceitual”²⁷

Embalado por uma música acelerada, e marcando o ápice da ironia do filme, o ator John Wayne aparece novamente na cena e dá dois tiros num homem que diz: “Eu não entendi a mensagem”. Todo o trecho é muito sarcástico, promovendo essa explicação didática e divertida sobre uma proposta de arte conceitual – elitizada – por um caubói, personagem da cultura de massa, na pele do mais famoso ator de filmes de faroeste.

A obra seguinte, também explicada por ele, é *Token – faça você mesmo* (1971), que integra outra série, intitulada *Inserções em circuitos antropológicos*.²⁸ Na tela, em primeiro plano, vê-se um molde rústico para fabricação de falsas fichas de telefone público que, supostamente, poderiam ser utilizadas no lugar das verdadeiras. “Creio que todos entenderam o sistema de Cildo Meireles: é uma prática de sonhos e de planos de sabotagem para a transformação social. Isso é visível, né?”, diz o caubói, retirando-se triunfante no lombo do seu cavalo, dando fim ao segundo bloco narrativo.

No artigo publicado por Coutinho na revista *Arte Hoje*, em 1978, ele havia mencionado rapidamente as obras *Projeto Coca-Cola* e *Token*, dizendo que consistem em trabalhos de “ocupação política do território”, que tornam “visível o que é cego”, e afirmando que o artista é “aquele que torna visível o que se mantém reprimido na invisibilidade”²⁹. Isso que é “invisibilizado” pode ser interpretado, em grande medida, como as formas naturalizadas da violência em nosso país. Cildo Meireles se esforçava por realizar novas operações no campo da arte que tivessem “resultado efetivo no campo da vida”³⁰, inclusive no processo da desnaturalização das opressões que estão enraizadas em nossas percepções, juízos e comportamentos.

27. FREITAS, Artur. *Op. cit.*, p. 91.

28. MATOS, Diego Moreira. *Cildo Meireles – espaço, modos de usar*. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo), Universidade de São Paulo, 2014, p. 138.

29. COUTINHO, Wilson. *Op. cit.*

30. MATOS, Diego Moreira. *Op. cit.*, p. 131.



Fig. 7. Imagens do último bloco narrativo em *Cildo Meireles* (Wilson Coutinho, 1979).

Aos 8 minutos e 20 segundos de filme, vê-se em close o rosto de um homem jovem (aparentemente o próprio Cildo Meireles) que se desvela retirando uma máscara de si mesmo. Há uma transição sonora – novamente entra um piano melancólico executando uma composição de Erik Satie – pontuando o ingresso no terceiro e último bloco. A voz feminina (Hileana Menezes) retoma a função de narração, afirmando que “o artista é aquele que rompe a máscara da ilusão e da forma-verdade, contra as imagens fixas e contra as tentações do passado, da ordem do passado”. Coutinho faz uso do curta para reafirmar o que já dissera em sua crítica escrita, no ano anterior. Enquanto isso, na tela, desfilam algumas imagens canônicas do passado brasileiro, cristalizadas em aquarelas de Jean-Baptiste Debret. Esse trecho final do filme, que se segue à apresentação das obras de Cildo Meireles e à “palestra” de John Wayne, dura cerca de 2 minutos e é marcado por um tom de subversão.

“A máscara do artista aponta para o real”, diz a narradora, enquanto são exibidas fotografias do tipo cartão-postal do Rio de Janeiro e de Brasília, cidades historicamente sedes do poder político. São “imagens corriqueiras, sem movimento, sem alteração, símbolos da fantasia do poder”. Entra novamente uma imagem de fogueira, que faz um contraponto em relação ao *Totem-monumento* apresentado no primeiro bloco filmico, mas essa parece ser uma fogueira comunitária, celebrativa e não sacrificial. Mãos acionam um instrumento de percussão, um tom avermelhado e quente ocupa a cena noturna, e a narradora declara: “Mas há na noite subterrânea, feita ainda de silêncios, aqueles que cantam, aqueles que esperam a lenta introdução de novas metáforas de combate contra as imagens colonizadas, e fazem novas imagens, por uma nova história [...]”.

Em meio a essa fala, vê-se mais uma vez um detalhe da tela *Batalha do Avaí*, de Pedro Américo, que havia sido mostrada no início do curta. No fragmento de imagem escolhido por Coutinho para esse final de narrativa, vê-se um homem empunhando uma arma de fogo e disparando-a na direção do espectador; na faixa sonora o estampido de um tiro, seguido da imagem do caubói-John Wayne. Imagens colonizadas a serem superadas?

O curta poderia terminar com essa frase solene e promissora sobre a potência da arte e um projeto de construção, no entanto, os sons animados de uma bateria, guitarras e um baixo invadem a faixa sonora, preparando os ouvidos para a voz de Roberto Carlos que, cantando a música *É ilegal, imoral ou engorda* (Roberto e Erasmo Carlos)³¹ faz fundo para a apresentação dos créditos e encerra o filme em tom festivo.

31. “Vivo condenado a fazer o que não quero / de tão bem-comportado às vezes eu me desespero / já não sei o que é certo / será que tudo que eu gosto é ilegal, imoral ou engorda?”

O “crítico criador” e o filme como uma crítica

O filme de Coutinho coloca-se como uma dessas “novas construções de imagens”, das quais ele mesmo fala. Trata-se de um novo suporte para a crítica de arte, utilizado criativamente para comentar a obra de Cildo Meireles que se destacava justamente pela sua capacidade de subversão (em relação às linguagens da arte e às “imagens dominantes”). Wilson Coutinho assumia uma posição de “crítico-criador”, termo acionado por Frederico Morais num texto publicado em 1970 na revista *GAM*, intitulado *Crítica e críticos*,³² no qual alinhava a crise da sua atividade de crítico, conforme experienciada no Brasil sob a égide da ditadura militar, em paralelo às discussões sobre arte conceitual e anti-institucional. Morais defendia a atividade da crítica como um “ato criador”. Segundo ele, naquele momento fazia-se necessária “uma profunda revisão do método crítico”, sendo necessária uma “crítica poética.”³³

O mesmo termo é recuperado por Artur Freitas para comentar a exposição *Nova Crítica*, realizada por Frederico Morais na Petite Galerie, em 18 de julho de 1970.³⁴ A mostra era uma forma inusitada criada por ele para discutir algumas obras dos artistas Thereza Simões, Guilherme Vaz e Cildo Meireles (que haviam sido expostas em *Agnus Dei*, em junho daquele mesmo ano), incluindo três garrafas do *Projeto Coca-cola* e fotografias da ação *Totem Monumento* que, nove anos depois, voltariam a ser objeto de discussão no filme de Wilson Coutinho. Na *Nova Crítica*, Morais respondeu aos trabalhos de Cildo com 15 mil garrafas vazias do refrigerante, “gentilmente cedidas e transportadas por Coca-Cola Refrescos S.A”, e com fotos de um monge vietnamita se auto-incendiando, acompanhadas por textos bíblicos do Gênese e Êxodo.³⁵ Essa exposição durou apenas algumas horas, “tendo sido fechada sob ameaça de invasão da galeria pela polícia”³⁶. Em síntese, a sugestão de Frederico

32. MORAIS, Frederico. *Crítica e críticos*. *GAM – Galeria de Arte Moderna*, Rio de Janeiro, n. 23, sem paginação. Ver também: MORAIS, Frederico. *A crítica*. In: *Artes plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975, p. 44-52.

33. MORAIS, Frederico. *Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro, 1816-1994*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995, p. 312.

34. FREITAS, Artur. *Op. cit.*, p. 105-111. A exposição de Frederico Morais foi comentada por outros críticos, quando de sua realização. Ver, por exemplo: GOMES, Fernando. *Diário de Notícias*, 2º Caderno, 23 jul. 1970.

35. MORAIS, Frederico. *Cronologia das artes plásticas*. *Op. cit.*, p. 312.

36. *Ibidem*, p. 312.

Morais era a de comentar criticamente as obras de um artista por meio de outro trabalho criativo, relacionado à linguagem daquele que estava sendo avaliado, ao invés de usar a escrita. Em suas proposições, ainda antes que Coutinho realizasse o seu curta-metragem, o próprio Moraes fizera uso da linguagem audiovisual para comentar obras de outros artistas. Em setembro de 1970, realizou o audiovisual *Memória da paisagem*, com 8 minutos de duração, em reação a uma exposição feita pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro com obras de quatro artistas paulistas. Segundo Cristiana Tejo, em *Memória da paisagem*

eram confrontadas imagens (slides) dos trabalhos apresentados pelos artistas paulistas José Resende, Luiz Paulo Baravelli, Carlos Fajardo e Frederico Nasser, no MAM-RJ, com imagens de canteiros de obras da cidade, chamando a atenção do espectador para o que ele denominou de “arqueologia do urbano”, já ensaiado em sua apresentação de *Do Corpo à Terra*. As imagens eram complementadas com uma espécie de memória sonora da cidade: sons de martelos hidráulicos, oficinas, sinos, água escorrendo, imagens que fluíam juntamente com textos de Bachelard, Molles e Langer.³⁷

Pouco depois, em novembro de 1970, Frederico Moraes fez outro audiovisual intitulado *O Pão e o Sangue de cada um, com 7 minutos*, comentando a série *Situações*, do artista Artur Barrio. Rosane Carvalho diz que nesse audiovisual Moraes confronta registros das obras do artista em questão “com imagens da vida cotidiana, dentre elas alimentos vendidos em espaços públicos, como feiras” – o que era coerente com a escolha de Barrio em trabalhar com materiais precários, como detritos e restos de alimentos apodrecidos –, além de “obras de Walquíria Proença, Goya, Picasso, Van Gogh e Bazille, com narração do próprio Moraes”.³⁸

Como é possível perceber por esses exemplos, aquela virada de décadas ficou marcada por um tensionamento e questionamento da atividade crítica em seus moldes tradicionais, principalmente por artistas “guerrilheiros” com propostas anti-institucionais. Era o caso do próprio Artur Barrio que, entre 1969 e 1970, escreveu e publicou um

37. Sobre outras experiências de Moraes na utilização de linguagens artísticas para realizar a sua Nova Crítica entre 1970-75, ver: TEJO, Cristiana. A Nova Crítica de Frederico Moraes ou por uma erótica da crítica. *Wrong wrong magazine*, 03 set. 2019, Disponível em: < <https://wrongwrong.net/artigo/a-nova-critica-de-frederico-morais-ou-por-uma-erotica-da-critica>> Acesso em: 19 maio 2023.

38. CARVALHO, Rosane Andrade de. *Diaporamas: um estudo crítico de audiovisuais na arte brasileira (1972-1975)*. Tese (Doutorado em Arte e Cultura Visual), UFG, Goiânia, 2021, p. 40.

manifesto intitulado “Contra as categorias de arte, contra os salões, contra as premiações, contra os júris, contra a crítica de arte”.³⁹ Vale observar que *Situações* foi uma proposta experimental realizada por Barrio com materiais orgânicos e apresentada no *Salão da Bússola*,⁴⁰ ocorrido no MAM/RJ em 1969, e em *Do Corpo à Terra*, organizado por Frederico Morais em 1970, os mesmos eventos dos quais participara Cildo Meireles.

Alguns anos mais tarde, na esteira dessa nova forma de crítica que se desdobrava desde o início da década e das propostas inventivas de Morais, Wilson Coutinho partiria do seu próprio texto escrito em 1978 sobre as obras de Cildo Meireles, para, em seguida, experimentar novas linguagens no curta que realizou em 1979, colocando-se, assim, como um “crítico-criador”. A ênfase do filme, vimos, foi para o Projeto *Inserções em circuitos ideológicos*, apresentada e discutida de forma irônica no segundo bloco narrativo, situando o próprio cinema (a linguagem escolhida para essa crítica) no universo do consumo, ou melhor, no “circuito” do consumo, como o John Wayne narrador apontou, assumindo-se, ele mesmo, como um “produto do entretenimento”. Em relação ao artigo que antecedeu ao filme, além das linguagens distintas, há uma diferença na quantidade de obras comentadas. O texto não incluía remissões à obra da queima das galinhas (o *Totem-monumento ao preso político*), nem à note de *Zero Cruzeiro*, que foram comentados na crítica em formato audiovisual.

Segundo Ronaldo Brito (1980), que assistiu ao curta de Wilson Coutinho quando da sua exibição no festival *JB* de 1980, esse filme impôs-se “pela própria inteligência conceitual”, conquistando o público daquele festival ao explorar e internalizar as questões da linguagem do cinema.⁴¹ Assim, o corpo (ou forma fílmica) da película *Cildo Meireles* articulou-se ricamente aos temas dos quais trata e aos debates estéticos e políticos do contexto em que foi realizada. Aliás, no campo da produção cinematográfica, como sintetiza Tunico Amancio,

39. BARRIO, Artur, *apud* FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p. 262-263.

40. Exposição organizada pela agência Aroldo Araújo Propaganda Ltda. Contou com a participação de 116 artistas selecionados. Cildo Meireles recebeu prêmio máximo nesse certame, sendo que Frederico Morais integrava o júri, ao lado de Renina Katz, Mário Schemberg, Walmir Ayala e José Roberto Teixeira Leite.

41. BRITO, Ronaldo. A máquina antes de Cézanne. *Filme Cultura*, Embrafilme, n. 35-36, jul./ago./set. 1980.

Os anos 1974-1979 caracterizaram o período de experimentação onde foram desenvolvidas em sincronia duas das mais importantes ramificações da atividade cinematográfica: a produção e a distribuição. [...] No estabelecimento de interesses específicos dos diferentes grupos na área de produção, ficou configurada, por parte do Estado, uma opção revelada por duas atitudes: a) a diversificação da produção, numa abrangência temática de absoluta liberdade; b) o fortalecimento da figura do realizador/produtor, facilitando seu acesso aos recursos governamentais enquanto clientelas privilegiadas.⁴²

O filme de Coutinho traz, em seu início, as logomarcas da CORCI-NA (realização) e da Embrafilme (distribuição), como pistas dessa síntese feita por Amancio. Garantia-se uma liberdade criativa para o realizador (incluindo crítica política e social) e, ainda assim, havia apoio de um órgão governamental (Embrafilme) no processo de distribuição, coerente com a lógica de um mecenato governamental previsto na PNC. A tônica conservadora dessa política cultural não impedia que produtos inventivos pudessem ter auxílio estatal, ainda que seu alcance fosse restrito aos pares do meio artístico.

Quanto à linguagem audiovisual e ao contexto cinematográfico de então, o curta de Wilson Coutinho, em sua corporeidade, pode ser considerado relativamente criativo em ao menos duas dimensões.

No âmbito do conteúdo, como vimos, os assuntos abordados são críticos simultaneamente em relação ao seu contexto imediato (a brutalidade da ditadura militar, as políticas culturais) e à violência histórica, estrutural e de longa duração. Ao comentar as obras de Cildo Meireles, o filme problematiza a hegemonia da visão nas artes e as instâncias organizadas da instituição arte, secularmente vinculada ao poder do colonizador. Assim, propõe um deslocamento em relação “às formas tradicionais da visão”, valoriza outros sentidos e assume essa descentralização do olhar como um gesto político.

A outra dimensão a ser destacada, para finalizar este texto, é a opacidade da sua linguagem, com a qual o curta-metragem se elabora como uma “forma que pensa”.⁴³ Por mais que, nesse texto, eu tenha estabelecido

42. AMANCIO, Tunico, *Op. cit.*, p. 182.

43. Para maiores detalhes sobre essa noção de “forma que pensa”, que utilizo (inspirada em Philippe Dubois) para me referir à elaboração formal complexa e provocativa de alguns filmes feitos no Brasil dos anos 1970-80, emaranhando formas artísticas diversas e pensando *por meio* da forma fílmica, e não “através” dela, ver: KAMINSKI, Rosane. Um ensaio visual sobre som e identidade: O som ou tratado da harmonia (Arthur Omar, 1984). In: Rosa Berardo (org.). *Cultura, identidade cultural e representação da alteridade*. Coleção Desenredos. Goiânia: Gráfica da UFG, 2016, v. 9, p. 7-39.

uma possível divisão em blocos narrativos, a montagem fílmica (feita por Aída Marques) é disruptiva e produz palimpsestos temporais, propondo-se ambígua e multifacetada. A junção de fragmentos e sua apresentação em um novo contexto (no caso, o filme), o estilhaçamento das narrativas tradicionais, são sabidamente operações modernas, características das artes de vanguarda no século XX e que, no Brasil, foram acionadas por artistas e cineastas como gesto alegórico para debater as tensões do seu presente na virada dos anos 1960-70⁴⁴. O curta *Cildo Meireles* dialoga com esse cinema, não se trata de um documentário didático sobre o artista e suas obras, mas sim, uma elaboração fílmica de ideias que estavam em circulação nos campos artístico, crítico, cinematográfico e político do Brasil naquele momento. É, portanto, um filme “que pensa”, no sentido proposto por Phillippe Dubois. Em alguns dos seus textos sobre o vídeo, ao refletir sobre as transformações na linguagem audiovisual nos anos 1970-80, Dubois sugeria pensar o vídeo não simplesmente como “técnica”, mas, em vários casos, como “uma forma que pensa o cinema”⁴⁵. Essa forma que pensa se caracterizaria pelo “senso constante do ensaio, da experimentação, da pesquisa, da inovação”⁴⁶.

O curta *Cildo Meireles*, enfim, possui esse aspecto pensante e transmidiático, consiste em exercício teórico-crítico que articula cinema, artes visuais, violência e política, inserindo-se num conjunto mais amplo de filmes feitos na década de 1970 que se distinguiram pela sua forma complexa, irônica, provocativa e reflexiva.

44. XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

45. DUBOIS, Phillippe. O “estado vídeo”: uma forma que pensa. In: *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 28.

46. *Ibidem*, p. 77.

AUTORES

Alana Moraes de Souza é doutora em Antropologia Social (Museu Nacional/UFRJ), realiza estágio pós-doutoral (IBICT-UFRJ), é pesquisadora do Laboratório de Tecnologia, Política e Conhecimento da Universidade Federal de São Paulo (PIMENTALAB/UNIFESP) e da Rede Latino-Americana de Estudos Sobre Vigilância, Tecnologia e Sociedade (LAVITS) e autora, entre outros, de *Sugar cane fields forever: enganar a plantocracia* (N-1, 2021) e *Cartografia das emergências: novas lutas no Brasil* (Org. FER, 2015).

Anderson Bogéa é doutor em Filosofia (UFPR), professor da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR), membro do GT de Estética da ANPOF e do Núcleo de Artes Visuais (NAVIS), coordenador do Núcleo de Filosofia do Corpo e do Movimento (PHI-COMOV) e pesquisador na área de filosofia, com ênfase em estética e filosofia da arte, filosofia da linguagem, filosofia analítica e história e teoria da arte, em especial, história da arte, arte conceitual e filosofia da performance.

Artur Freitas é doutor em História (UFPR), Bolsista de Produtividade em Pesquisa PQ-2 do CNPq, coordenador do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Estadual do Paraná (PPGAV/UNESPAR), docente do Programa de Pós-Graduação em Artes da mesma instituição (PPGARTES/UNESPAR), professor do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná (PPGHIS/UFPR) e autor, entre outros, de *Arte de guerrilha: vanguarda e conceitualismo no Brasil* (Edusp, 2. ed. 2022), *Festa no vazio: performance e contracultura nos Encontros de Arte Moderna* (Intermeios, 2017) e *Arte e contestação: o Salão Paranaense nos anos de chumbo* (Curitiba: Medusa, 2013).

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira é doutor em História (UnB), Bolsista de Produtividade em Pesquisa PQ-2 do CNPq, professor do Departamento de Artes Visuais, do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais e do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade de Brasília (PPGAV e PPGCINF/UnB) e autor, entre outros, de *Museus de fora: a visibilidade dos acervos de arte contemporânea no Brasil* (Zouk, 2010), *Instituições de arte* (Org. Zouk, 2012) e *Histórias da arte em exposições: modos de ver e exhibir no Brasil* (Org. Rio Books, 2016).

Everton de Oliveira Moraes é doutor em História (UFPR), professor do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo (CAr/UFES) e membro do Núcleo de Artes Visuais (NAVIS), com pesquisas sobre a analítica dos modos de temporalidade e historicidade no mundo das artes/ficções e nas produções historiográficas. Recentemente tem se dedicado à investigação das relações/tensões entre os modos de temporalização na curadoria indígena e nas narrativas modernas da história da arte.

Gonzalo Aguilar é doutor em Letras (Universidad de Buenos Aires), professor de Literatura Brasileira e Portuguesa na Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade de Buenos Aires (UBA), foi professor visitante nas universidades de Stanford, Harvard e USP e é autor, entre outros, de *Hélio Oiticica: a asa branca do êxtase: arte brasileira de 1964-1980* (Anfiteatro, 2016), *Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista* (Edusp, 2005), *Más allá del pueblo: imágenes, indicios y políticas del cine* (Fondo de Cultura Económica, 2015) e *Otros mundos: ensayos sobre el nuevo cine argentino* (Santiago Arcos, 2006). De Augusto de Campos, selecionou e prefaciou a antologia *Lenguavíaje* (editor e tradutor, Libros de la Resistencia, 2020), que possui várias edições.

Hasan G. López Sanz é doutor em Filosofia (Universitat de València), professor de Estética e Teoria das Artes da Faculdade de Filosofia da Universitat de València (UV) e autor, entre outros, de *Let's bring blacks home!: imaginación colonial y formas de aproximación gráfica a los negros de África (1880-1968)* (PUV, 2020), *La misión etnográfica y lingüística Dakar-Djibouti y el fantasma de África* (PUV, 2009), *La pluma y la cámara: antropología y memoria colonial en blanco y negro* (Muvaet, 2014), *Zoos humanos, ethnic freaks y exhibiciones etnológicas: una aproximación desde la antropología, la estética y la creación artística contemporánea* (Concreta, 2017) e *La pintura de frontera de George Catlin: una etnografía entre la escritura de viajes y la imagen* (PUV, 2019).

Maria de Fátima Morethy Couto é doutora em História da Arte e Arqueologia pela Universidade de Paris I (Pantheon-Sorbonne), realizou estágio pós-doutoral em História da Arte pela University of the Arts London (UAL), é Bolsista de Produtividade em Pesquisa PQ-1D do CNPq, professora do curso de Artes Visuais e do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e autora, entre outros, de *Por uma vanguarda nacional: a crítica brasileira em busca de uma identidade artística (1940-1960)* (Ed. Unicamp, 2004), *Histórias da arte em museus* (Org. Rio Books, 2020) e *Espaços da arte contemporânea* (Org. Alameda, 2013).

Moacir dos Anjos é doutor em Economia (University College London), pesquisador da Fundação Joaquim Nabuco (FUNDAJ), foi diretor do Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães (2001-2006), foi curador, entre muitas outras exposições, do pavilhão brasileiro (Artur Barrio) na 54ª Bienal de Veneza (2011) e da 29ª Bienal de São Paulo (2010) e é autor, entre outros, de *Contraditório: arte, globalização, pertencimento* (Cobogó, 2017), *Arte Bra Crítica: Moacir dos Anjos* (Automática, 2010), *Local/global: arte em trânsito* (Zahar, 2005).

Paulo Reis é doutor em História (UFPR), realizou estágio sênior no Departamento de História da Arte na Universidade Nova de Lisboa (DHA/UNL), é professor do Departamento de Artes da Universidade Federal do Paraná (DEARTES/UFPR) e autor, entre outros, de *Visita guiada: a crítica de arte Adalice Araújo* (Medusa, 2020), *O corpo na cidade: performance em Curitiba* (Ideorama, 2010) e *Arte de vanguarda no Brasil* (Zahar, 2006).

Rosane Kaminski é doutora em História (UFPR), realizou estágio pós-doutoral em Meios e Processos Audiovisuais (USP), é Bolsista de Produtividade em Pesquisa PQ-2 do CNPq, professora do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná (PPGHIS/UFPR), professora do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais e do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo, ambos da Universidade Estadual do Paraná (PPGAV e PPG-CINEAV/UNESPAR), e autora, entre outros, de *Poética da angústia: cinema e história em Sylvio Back* (Intermeios, 2021) e *A formação de um cineasta: Sylvio Back na cena cultural de Curitiba nos anos 1960* (Ed. UFPR, 2018).

Vinícius Nicastro Honesko é doutor em Literatura (UFSC), realizou estágio pós-doutoral em Teoria Literária (Università di Bologna) e em Estudos da Linguagem (UNICAMP), é professor do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná (PPGHIS/UFPR) e autor, entre outros, de *Ensaio sobre o sensível: poéticas políticas do pensamento* (Ayiné, 2021), *Mitografias do Brasil contemporâneo: a liberdade é de quem?* (Ayiné, 2020), *Pier Paolo Pasolini* (Intermeios, 2018) e *O paradigma do tempo: messianismo e Walter Benjamin em Giorgio Agamben* (Vida e Consciência, 2009).

Yasmin Fabris é doutora em Design (UFPR), professora do Departamento de Design e do Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade Federal do Paraná (PPG-DESIGN/UFPR), coordenadora de relações internacionais do Laboratorio de Estudios Interdisciplinarios e Investigación Aplicada: Museos y Museologías en el Chile Contemporáneo e autora, entre outros, de *Panorama Bienal: reflexiones y resonancias sobre el arte latino-americano* (Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio – Gobierno de Chile, 2022).