



**Centro de Ciências Humanas
Departamento de História**

Marceu Ferreira de Freitas

**Sob inserções e cascos: Uma análise crítica do Projeto
Coca-Cola**

Rio de Janeiro

Junho de 2024



Marceu Ferreira de Freitas

**Sob inserções e cascos: Uma análise crítica do Projeto
Coca-Cola**

Monografia apresentada a
Graduação de História da
Pontifícia Universidade Católica
do Rio de Janeiro como requisito
de conclusão de curso e obtenção
do título de licenciada em História.

Orientador (a): Prof.^o Dr.^o e Me.
Sérgio Bruno Guimarães Martins

Rio de Janeiro

Junho de 2024

Agradecimentos

Agradeço, em primeiro lugar, a minha mãe, Kyrana Freitas, e a meu pai, Sergio Ferreira, pela presença constante em minha vida e pelos esforços incansáveis em me apoiar e educar, mesmo diante das adversidades - que não foram poucas. São meus maiores exemplos nesta jornada, e a eles atribuo todas as minhas conquistas. Expresso também profunda gratidão à minha namorada, Gabriela Cunha, pelo inestimável apoio e amor dedicados ao longo desse percurso. Agradeço aos meus filhotes, Tico e Teca, por representarem o amor em sua forma mais ingênua e pura. Além disso, gostaria de agradecer meu orientador, Sérgio Bruno Guimarães Martins, por em diversos momentos compreender, apoiar e incentivar a minha pesquisa e formação. Não obstante, relembro a importância do meu professor e amigo Luiz Cláudio que, enquanto ninguém acreditava, foi meu maior alicerce educacional.

Gostaria de agradecer também aos meus queridos amigos Tomas Bartholo, Antônio Carreira, Matheus Costa, Gisele Tomaz e Jamile Silva por tantos momentos únicos e especiais compartilhados durante o curso.

Dessa forma, ao lado de meus familiares e amigos mais próximos, afirmo que são as pessoas mais relevantes em minha vida. Por fim, gostaria de expressar minha gratidão ao meu time de coração, Botafogo de Futebol e Regatas, por ser fundamental nas alegrias e tristezas da minha vida.

A todos, meu sincero agradecimento por participarem da minha trajetória.

Resumo

O propósito desta dissertação é examinar a maneira pela qual a obra de Cildo Meireles, intitulada “Inserções em circuitos ideológicos: Projeto Coca-Cola”, revela um aspecto de entrelinhas sobre seu tempo. No contexto dos anos 1970, o artista adotou uma postura crítica acerca do cenário político vivido, além de levantar questões relacionadas à linguagem e à estética. Nesse sentido, considerando um rigoroso processo investigativo, no qual foram aplicados instrumentos metodológicos por meio do levantamento bibliográfico, esta pesquisa dedica-se a analisar criticamente o *Projeto Coca-Cola* com o intuito de explorar os pontos de convergência entre a obra de Meireles e os termos conceituais atribuídos a ela pela historiografia da arte.

Palavras-Chave: Cildo Meireles; Inserções em circuitos ideológicos: Projeto Coca-Cola; arte brasileira; arte conceitual latino-americana.

Abstract

The purpose of this dissertation is to examine how Cildo Meireles work, entitled “Inserções em circuitos ideológicos: Projeto Coca-Cola”, reveals a latent aspect of its time. In the context of the 1970s, the artist adopted a critical stance towards the political landscape, while also raising questions related to language and aesthetics. In this sense, considering a rigorous investigative process that employed methodological tools through bibliographic research, this study aims to critically analyze the “Projeto Coca-Cola” in order to explore the points of convergence between Meireles’s work and the conceptual terms attributed to it by art historiography.

Keywords: Cildo Meireles; Inserções em circuitos ideológicos: Projeto Coca-Cola; Brazilian art; Latin American conceptual art.

Sumário

Introdução.....	6
1 Sobre uma poética consciente: A Vanguarda Artística dos Anos	
1960	9
1.2 A urgência de um novo ciclo: a idealização de vanguarda.....	9
1.3 A realidade como ocasião: os paradigmas da vanguarda brasileira em questão	12
1.4 As esferas do debate artístico e a problemática ambiental de Hélio Oiticica	14
1.5 O ressurgimento da antiarte na poética de Hélio Oiticica.....	19
2. A década de 1970: O experimentalismo	23
2.1 Modelos em disputa: MAM e instâncias em foco	26
2.2 Malasartes e “Projeto Coca-Cola”	31
3. Information e Arte Conceitual:.....	35
3.1 Cruzeiro do Sul.....	37
3.2 O que leva inserções a ser conceitual?	39
Conclusão:.....	47
Referências Bibliográficas:	49
Anexos:.....	52

Introdução

Os historiadores são movidos por um espírito de inquietude permanente! Eternos bisbilhoteiros em busca de remexer na poeira que se instala confortavelmente sobre os escombros do passado tentando fazer emergir novas possibilidades de leitura deste mesmo passado, é o que, de certa forma, inscreve o trabalho do historiador naquele conjunto de atividades que estimulam a reflexão crítica da sociedade no que se refere ao estatuto ocupado pelas experiências passadas na reflexão do tempo presente¹

A presente dissertação tem como meta uma análise aprofundada do trabalho de Cildo Meireles, intitulado “Inserções em Circuitos ideológicos: Projeto Coca-Cola”, situando-o no contexto das vanguardas artísticas das décadas de 1960 e 1970 no Brasil. Com efeito, este estudo propõe-se a investigar como Meireles, através de suas intervenções artísticas, dialoga com as transformações do período, especialmente em face de uma “arte conceitual” globalizada, bem como pelas implicações da ditadura militar sobre a produção cultural.

A escolha deste trabalho de Cildo Meireles justifica-se pela relevância de se compreender o papel das artes como um instrumento informacional dos processos históricos. Nesse sentido, pode-se aferir no “Projeto Coca-Cola”, além dos debates sobre linguagem, a possibilidade de uma arte como instrumento de resistência e transformação social. A vanguarda dos anos 1960 introduziu novas formas de expressão que desafiavam as normas estabelecidas, debatendo a condição de precariedade e subordinação cultural. Em “Inserções”, obra realizada no cerne da ditadura militar, essa perspectiva amplia-se, sem perder a reflexão cultural de uma arte com carga política e contestatória. A proposta de Meireles, neste trabalho em particular, utiliza objetos cotidianos para disseminar mensagens subversivas.

Por esse motivo, entendendo de que maneira Cildo Meireles se posiciona entre as vanguardas brasileiras dos anos 1960 e 1970, evidencia-se certa

¹ SILVA, João Batista Peixoto da. “Geração Coca-Cola: escrita de si, memória e cultura jovem em Feliz Ano Velho” Dissertação (História) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2012, p. 1.

singularidade. Sendo assim, o objetivo geral desta monografia é analisar como este trabalho de Meireles pode indicar um ritual de passagem entre os paradigmas de atuação das vanguardas artísticas brasileiras e sua relação com a produção cultural mundial. Com efeito, entendemos que as idealizações da participação dos sujeitos, assim como a atuação de Lygia Clark, a releitura de Hélio Oiticica da “antiarte” e o programa ambiental, tornam-se elementos fundamentais para o desenvolvimento de um novo modo de atuação do artista brasileiro dos anos 1970.

Para tanto, antes de nos aprofundarmos no “Projeto Coca-Cola”, o primeiro capítulo desta monografia busca explorar os debates que Oiticica estabeleceu nos anos 1960, nos quais acreditamos que ele tenha promovido, a partir de suas novas propostas sensoriais, o ambiente experimental subsequente. No decorrer do segundo capítulo, o estudo foca nas transformações e movimentações artísticas no Brasil durante a década de 1970, que, já marcada pelo experimentalismo, idealizou espaços alternativos para sua atuação.

Nesse sentido, esta análise inicial abrange não apenas as produções de Oiticica, mas também as preocupações do ambiente artístico e sua relação com o sistema de arte brasileiro. Com efeito, buscamos indicar, após a apresentação desses dois primeiros capítulos, como o debate acerca da participação dos sujeitos, assim como as experimentações de Oiticica, influenciaram de certa maneira a produção de Meireles.

Assim sendo, sem tirar a carga política do “Projeto Coca-Cola”, a formulação do problema dessa pesquisa analisar de que modo a obra de Meireles insere-se nos termos conceituais atrelados a ela pela historiografia da arte. Por fim, no terceiro e último capítulo, o texto dedica-se a explorar algumas visões acerca da arte conceitual latino-americana, tendo como ênfase as estratégias de Cildo Meireles. Urge, portanto, discutir as diferenças entre as visões norte-americana e europeia sobre “arte conceitual” e a categoria de “arte conceitual latino-americana”.

Por fim, entre o final do segundo e o terceiro capítulo, o texto dedica-se a explorar algumas visões acerca da arte conceitual latino-americana, com ênfase nas estratégias de Cildo Meireles para burlar a censura e disseminar mensagens de conscientização social em objetos comuns. Portanto, o terceiro capítulo busca compreender as convergências e divergências entre o trabalho de Meireles e as terminologias conceitualistas, enfatizando a relevância do “Projeto Coca-Cola”

como uma prática artística que transcenda a perspectiva tradicional anglo-americana, e que pode se firmar como “arte conceitual latino-americana”.

Desta forma, a metodologia adotada para esta pesquisa baseou-se em levantamento bibliográfico e análise crítica de exposições, obras e documentos históricos. A escolha dessa abordagem específica buscou ampliar a compreensão sobre o contexto em que a obra “Projeto Coca-Cola” foi produzida, assim como suas relações com seu tempo. Por conta disso, além das produções de Hélio Oiticica e Cildo Meireles, o referencial teórico inclui autores como Artur Freitas, Sérgio Bruno Martins e Mari Carmen Ramírez, cujas especializações oferecem uma base segura para a análise crítica do “Projeto Coca-Cola” e sua potência conceitual.

1 Sobre uma poética consciente: A Vanguarda Artística dos Anos 1960

Neste capítulo inicial – com o objetivo de interpretar e historicizar a obra de Cildo Meireles “Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto Coca-Cola” (ver figura 1.1 e 1.2) - faço uma análise acerca dos paradigmas de atuação das vanguardas dos anos 1960. Nesse sentido, debruçaremos nas produções artísticas deste período para inferir de que maneira a idealização da participação dos sujeitos - atrelada à releitura da antiarte e na urgência do programa ambiental - foi tão fundamental para o debate e desenvolvimento de um novo circuito. Por conseguinte, discorro sobre a trajetória artística de Hélio Oiticica a fim de introduzir as condições, influências e debates que se tornaram o cerne do experimentalismo na cena artística dos anos 1970.

Deste modo, após revelar os conceitos e circunstâncias que julgamos essenciais, o texto se direciona ao objetivo desta pesquisa. Tanto o momento quanto as condições enfrentadas pelos artistas do final dos anos 1960 e meados dos anos 1970 tornam-se importantes imperativos para a exploração da poética realizada por Meireles no *Projeto Coca-Cola*. Proponho uma reflexão acerca do debate historiográfico que assimila este trabalho como uma obra-símbolo de arte conceitual latino-americana. Com efeito, apresentarei a tese de que *Inserções* de Cildo Meireles se insere na historiografia da arte como um trabalho fruto direto das ebulições artísticas e sociais do período, destacando-se entre as resultantes da transição do vanguardismo dos anos 1960 e as novas propostas experimentais dos anos 1970.

1.2 A urgência de um novo ciclo: a idealização de vanguarda

Em 1966, em depoimento publicado no *Correio da Manhã*, o crítico de arte Mário Pedrosa prontamente anunciava o “fim do que se chamou de “arte moderna”. Diante dessa perspectiva de uma nova configuração artística, o crítico alegava que o contexto cultural estava imerso em um “novo ciclo de vocação antiarte”, definindo-o como um período de “arte pós-moderna”. O crítico elabora seu argumento ao sustentar que o cenário “não é mais puramente artístico, mas cultural, radicalmente diferente do anterior, e iniciado, digamos, pela *pop art*”.

Para complementar sua alegação, afirma que os artistas brasileiros serão precursores em meio às correntes deste período e acrescenta que “Os jovens do antigo Concretismo e, sobretudo do Neoconcretismo, [...] sob muitos aspectos anteciparam-se ao movimento do *op* e mesmo do *pop*.²”.

Pode-se afirmar que tanto no contexto nacional quanto internacional, a questão artística - dotada de suas particularidades culturais - passava por um intenso debate sobre a “forma de inserção no mundo da nova arte”³. A proposta de desvinculação com o paradigma anterior, conforme delineado por Pedrosa, surge devido à demanda por novos modos de reflexão, catalisados pelas questões políticas e sociais vivenciadas.

No ano de 1964, advindo do golpe que instaurou a ditadura militar no Brasil, acompanha-se um tenso conflito social. No ambiente artístico não seria diferente, transformações são enfrentadas no cerne de suas problemáticas. A repressão e violência difundiram uma condição muito distinta das aspirações dos anos anteriores. Entretanto, os primeiros anos da ditadura militar no país, entre 1964 e 1968, como afirma Roberto Schwarz, são vistos ainda como uma “anomalia”, pois, embora ditatorial, o Estado ainda não intervia veemente na produção artística. Na busca por contestar a condição imposta, o resultado não poderia ser outro. Observa-se, assim, um progressivo processo introdutório de consciência política alinhada às tendências de esquerda na atividade artística⁴.

Sob essa ótica, a urgência dessa “nova arte”, vista no depoimento de Mário Pedrosa, demonstra-se tangente à condição social e política de 1966. O confronto dos limites de atuação, impostos pelo novo panorama negativo, problematizou a carência de uma arte que fugisse das imposições estruturais. Quanto às correntes do período, percebe-se uma “oscilação entre as questões da nova figuração, do objeto e do programa ambiental”⁵. Na prática, os agentes culturais - críticos e artistas - passam a introduzir ao debate a necessidade de uma maior conexão com o público.

²PEDROSA, Mário. “Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica”. In: FERREIRA, Glória. *Crítica de Arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006, p. 143.

³DUARTE, Paulo Sérgio. “Anos 60: transformações da arte no Brasil”. Campos Gerais, 1998, p. 14-17.

⁴SCHWARZ, Roberto. *Cultura e Política: 1964-1969*. O Pai de Família, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 62.

⁵Nesse sentido, Artur Freitas aborda que o debate artístico propunha uma “oscilação entre as questões da nova figuração, do objeto e do programa ambiental”. FREITAS, Artur. *Arte de guerrilha*. 1. ed. Edusp, 2013, p. 65.

Na visão de Peter Bürger, a sistematização da “arte moderna” desenvolveu-se a partir das relações advindas da “instituição-arte”. O conceito, desenvolvido por ele, detém a noção de que a arte - como um espaço conquistado - seja autônoma, embora possua redes de comunicação. Em sua forma estrutural, quase soberana, a arte consegue conceber e perpetuar a favor de suas intenções. Isto é, a “instituição-arte” determina em seu circuito de autonomia - museus, críticos, marchands, mercado e artistas -, condições que ordenam “essencialmente a recepção das obras”.⁶

Por este ângulo, a estrutura aparenta ser um problema real a ser tratado pelos pensadores da arte. Porém, embora a condição que Bürger apresenta torne-se um importante reflexo sobre os moldes presentes nos grandes centros culturais, como o europeu e o norte-americano, no contexto brasileiro os artistas se defrontavam com uma notória precariedade, sendo uma realidade totalmente distinta⁷. Assim, na busca por desenvolver uma consciência engajada, confrontada com o público, seria necessário um novo *modus operandi* do fazer artístico. Essa direção levaria os artistas brasileiros à pretensão de criar novas condições.

O cenário descrito tem sentido próximo ao conceito de “vanguarda”, atribuído na historiografia da arte. A “vanguarda artística”, assim como o “projeto vanguardista”, são definidos pelo pesquisador e historiador Artur Freitas, por seu desejo “revolucionário” de modificar “um dado estado de coisas”.⁸ Foi nesse sentido que a noção de vanguarda se estendeu, na historiografia da arte, a uma figura-síntese muito importante.

Sendo uma figura-chave para o desenvolvimento da arte moderna e contemporânea, a abordagem revolucionária e provocadora de Marcel Duchamp obteve impactos significativos no curso da história da arte. Junto de suas premissas, o artista francês realizou fortes críticas ao estatuto que envolve as obras de arte, ou seja, a seu circuito auto-regulamentado. Seu modo operacional se dava na apropriação estética de objetos comuns do cotidiano que, quando inseridos na “instituição-arte”, seriam chancelados como uma “obra”. Iniciado em 1914, os *ready-mades* de Duchamp, conforme Peter Bürger, se relaciona com “a

⁶ BÜRGER, Peter. *Teoria de Vanguarda*, Lisboa, Vega, 1993, p. 52.

⁷ Este tópico será retomado no segundo capítulo.

⁸ FREITAS, Artur. *Arte de guerrilha*. 1. ed. Edusp, 2013, p. 32.

vanguarda, exemplificada no dadaísmo, [...] como o ataque direto às instituições [...] e a consequente proposta de uma arte dispersa na vida”.⁹

Ainda assim, a compreensão das aspirações estético-sociais dos artistas do final dos anos 1960 requer uma análise mais aprofundada, que transcende a contextualização conceitual primária. Além disso, é possível pensar nos conceitos prévios para estabelecer uma conexão essencial com as afirmações estéticas em disputa, bem como as especificidades do movimento de vanguarda no Brasil daquele período.

1.3 A realidade como ocasião: os paradigmas da vanguarda brasileira em questão

Na visão do crítico e poeta Ferreira Gullar, um dos principais teóricos da vanguarda construtivista no Brasil, embora a “arte concreta” tenha apresentado para o cenário artístico brasileiro “os problemas fundamentais da linguagem visual moderna”¹⁰, foi somente junto às atualizações estruturais do movimento neoconcreto que “a arte brasileira efetivamente assume a problemática radical da arte contemporânea” e, por conta disso, na visão de Gullar, seria a “primeira vez que, (...), ela é realmente vanguarda”.¹¹

Após a instauração da ditadura militar, Ferreira Gullar passou a idealizar uma arte brasileira que enfrentasse melhor a realidade nacional. Gullar acreditava que os artistas deveriam agir “na solução dos problemas de estrutura do país”. Todavia, buscando conectar as obras de arte à realidade, Ferreira Gullar argumenta que a função da obra de arte - junto à realidade nacional - se dá como um mecanismo em favor da expressão do coletivo¹².

Sob essa ótica, enquanto formula seu entendimento sobre uma “arte popular revolucionária”, Ferreira Gullar alerta sobre a condição alienante que a internacionalização da arte, realizada pelos principais cosmos culturais, poderia

⁹ BÜRGER, Peter. *Teoria de Vanguarda*. Lisboa: Vega, 1993, p. 67.

¹⁰ GULLAR, Ferreira. “Concretos de São Paulo no MAM do Rio”. In: AMARAL, Aracy. (org.). *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*, Rio de Janeiro e São Paulo, MEC - Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1977, p. 140.

¹¹ GULLAR, Ferreira. “Arte neoconcreta: uma experiência radical”. In: *Ciclo de exposições sobre arte no Rio de Janeiro. Neoconcretismo/1959-1961*. Rio de Janeiro: Galeria de Arte BANERJ, setembro de 1984.

¹² GULLAR, Ferreira. *Cultura posta em questão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965, p. 56.

impor sobre a produção periférica. Dessa forma, Gullar alertava aos artistas brasileiros contra a apropriação dos questionamentos estéticos da modernidade em prol dos padrões das vanguardas artísticas dos principais centros culturais, uma vez que estes se originaram das suas especificidades culturais.¹³

A produção artística da década de 1960 reconfigura, em diversos aspectos, os paradigmas e diálogos de sua atuação. Se antes se restringia à contemplação da obra de arte, nesse período, esse modo operacional começa a ser amplamente questionado. Foi assim que, em uma intenção auto reflexiva, a atuação estendeu-se para outras esferas, no qual a tomada de posição passou a ser compreendida como uma forma de intervenção política no que concerne à relação entre produção e recepção. Portanto, a proposta de Ferreira Gullar para uma condição de vanguarda condizente com a realidade, alinhada à noção de subdesenvolvimento, acabaria introduzindo, mesmo que despretensiosamente, um aspecto possível de circulação de informação¹⁴. Nesse sentido, conforme aponta o historiador e pesquisador Sérgio Bruno Guimarães Martins assevera que:

[...] a virada não foi simplesmente de abstração para figurativismo, ou de alienação para politização. Foi, em vez disso, uma virada auto-reflexiva na qual noções de auto-inscrição e experiência urbana tornaram-se particularmente urgentes e potencialmente produtivas. Isso pode ser a chave para interpretar o complexo relevo de posições realizadas nessas obras: a do artista, do agente político, do espectador e, mais importante, a maneira como todos eles se intersectam em diferentes mídias.¹⁵

¹³GULLAR, Ferreira. *Cultura posta em questão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965, p. 16.

¹⁴MARTINS, Sérgio Bruno Guimarães. *Constructing an Avant Garde: Art in Brazil (1949-1979)*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2013, p. 86-87.

¹⁵ “[...]the turn was not simply one from abstraction to figuration, or from alienation to politicization. It was instead a self-reflexive turn in which notions of self-inscription and urban experience became particularly pressing and potentially productive. This may be the key for interpreting the complex relay of positions enacted in those works: that of the artist, of the political agent, of the spectator and, more importantly, the way they all intersect in different media.” Ver: MARTINS, Sérgio Bruno Guimarães. *Constructing an Avant Garde: Art in Brazil (1949-1979)*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2013, p. 86.

Da metade dos anos 1960 até o fim, as exposições de arte alavancavam as pretensões do neovanguardismo brasileiro¹⁶. Embora inseridas no âmbito institucional, o espaço foi visto como o difusor “mais potente das ideias de vanguarda brasileira”. Além da questão poética relacionada ao realismo, seriam o cerne propositivo “das experimentações formais dos artistas”¹⁷. Nesse sentido, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro realizaria exposições-chaves, imprescindíveis para evidenciar tanto a passagem dialética de Hélio Oiticica quanto a prática experimental dos anos seguintes.

1.4 As esferas do debate artístico e a problemática ambiental de Hélio Oiticica

Em abril de 1967, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro foi palco de uma exposição importante e ambiciosa para a consolidação de uma frente vanguardista: “*Nova Objetividade Brasileira*”. Nela, diversos integrantes da poética concretista e neoconcretista participaram expondo suas produções artísticas “de caráter objetual”. Além de colocar em cheque “os códigos artísticos e institucionais” vigentes, a exposição criticava os paradigmas de atuação “atribuídos à arte abstrata”¹⁸, vista principalmente nas poéticas construtivistas do fim dos anos 1950.

Mas o que mais chama atenção é o depoimento de Hélio Oiticica no catálogo da exposição. Intitulado de “*Esquema geral da Nova Objetividade*”, o artista alertava para a necessidade da “formulação de um estado da arte brasileira de vanguarda atual” e elencava algumas premissas necessárias para reunir algumas questões dispersas:

[...]: vontade construtiva geral; 2: tendência para o objeto ao ser negado e superado o quadro do cavalete; 3: participação do espectador (corporal, tátil, visual, semântica etc.); 4: abordagem

¹⁶ MARTINS, Sérgio Bruno Guimarães. *Arte negativa para um país negativo: Antonio Dias entre o Brasil e a Europa*. São Paulo: Ubu Editora, 2023, p. 31.

¹⁷ REIS, Paulo Roberto de Oliveira. *Exposições de arte - vanguarda e política entre os anos 1965 e 1970*. Tese de doutorado em História. Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2005, p. 165.

¹⁸ COUTO, Maria de Fátima Morethy. *Arte engajada e transformação social: Hélio Oiticica e a exposição Nova Objetividade Brasileira*. Estudos históricos, Rio de Janeiro, v. 25, nº 49, janeiro-junho de 2012, p. 71-72.

e tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos; 5: tendência para proposições coletivas e consequente abolição dos “ismos” característicos da primeira metade do século na arte de hoje (tendência esta que pode ser englobada no conceito de ‘arte pós-moderna’ de Mário Pedrosa); 6: ressurgimento e novas formulações do conceito de antiarte.¹⁹

É nesse sentido que, retomando ao primeiro item do *Esquema Geral da Nova Objetividade* proposto por Hélio Oiticica, no desenvolvimento do que seria sua *vontade construtiva geral*, o artista indica o conceito de *antropofagia* desenvolvido no texto de Oswald de Andrade, *Manifesto Antropófago*. É possível pensar que o termo, quando apresentado em 1928, abordava uma noção de devoração da forma estrangeira; entretanto, o que aconteceu foi uma assimilação das poéticas exteriores à condição brasileira²⁰. No decorrer do tópico, Oiticica diz que “somos um povo à procura de uma caracterização cultural, no que nos diferenciamos do europeu [...] e do americano do norte”, ainda, ao assumir que o estágio de subdesenvolvimento²¹ social dado ao país é fruto da influência do “colonialismo cultural” propõe, alinhado a um esforço construtivo, que a *antropofagia* serviria para condicionar uma vanguarda identitária, própria e estruturada, “mesmo que para isto sejam usados métodos especificamente anticulturais”²².

Portanto, se a arte institucionalizada é a mediadora das práticas artísticas, o que o artista Hélio Oiticica propõe é a busca de uma vanguarda que se descole deste arquétipo; em outras palavras, se a pretensão é reconhecer novas estéticas e potencialidades que sejam próprias, se faz necessário uma busca incessante por um caminho obrigatoriamente novo. Então, constata-se incapacidade daquela vanguarda de suceder suas demandas, sejam elas estéticas ou sociais. Por isso, o estímulo criativo desta nova geração de vanguarda pressupõe uma condição ampliada de atuação, faz-se necessário a atualização dela dentro das questões contemporâneas. Essa perspectiva autorreflexiva dos neovanguardas, de entender seus limites e construir uma condição, engendra sua auto-inscrição nos debates de

¹⁹OITICICA, Hélio. “Esquema geral da Nova Objetividade”. In: FERREIRA, Glória. COTRIM, Cecília. *Escritos de artistas: Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006, p. 154.

²⁰DUARTE, Paulo Sérgio. *Anos 60: transformações da arte no Brasil*. Campos Gerais, 1998, p. 19.

²¹A utilização de antropofagia, aqui, é específico para o debate sobre o desenvolvimento.

²²Ibid., p. 155.

suas obras. Mas é imprescindível analisar a proposta de Hélio atrelando-a à condição geral do enfrentamento entre o artista brasileiro e os das grandes nações capitalistas.

O artista brasileiro naturalmente se desenvolve envolto em percalços. Oriundo de uma estrutura colonial, as precariedades sociais e políticas inevitavelmente os atingem. Por outro lado, os artistas dos grandes centros culturais são estabelecidos dentro de uma estrutura de arte funcional, sedimentada por agentes institucionais. Assim, a possibilidade de inserção crítica se desenvolve de forma bastante distinta entre esses dois cenários.

Por exemplo, enquanto na condição de metrópole, os artistas da “pop art” norte-americana introduzem, junto ao regime de circulação de arte, figuras do cenário popular como críticas à “instituição-arte”, no caso brasileiro, ao não existir uma condição regulamentada da arte, os artistas passam a se comprometer diretamente com a sociedade. Portanto, enquanto a arte norte-americana adquire um sentido de contestação institucional, as obras brasileiras não conseguem atingir este patamar direto, pois simplesmente não dispõem de um sistema regulador. Com isso, por viver nessa realidade, os artistas brasileiros não conseguem se distanciar da crítica social, assim como não se afastam da crítica institucional, por não existir uma instância reguladora.²³

Conforme sugeriu o historiador Sérgio Bruno Guimarães Martins, Hélio Oiticica utilizou o conceito de Oswald de Andrade para indicar uma produção artística que integrasse de forma “antropofágica” a estética da “pop art”, culturalizada pela metrópole.²⁴ Neste sentido, em concordância com Martins, verifica-se que o recurso utilizado pelo artista em “Esquema Geral da Nova Objetividade” já vinha sendo formulado em suas atividades artísticas:

A antropofagia era, para ele, na verdade, um meio de abordar um modo operativo que ele já vinha formulando em sua própria prática artística anterior para um campo cultural mais amplo. Esse modo pode ser compreendido à medida que se acompanha o progresso da concepção de Oiticica sobre o que ele chamava de construtivo, o objeto de um compromisso ao longo da vida, mas

²³ DUARTE, Paulo Sergio. *Anos 60: transformações da arte no Brasil*. Campos Gerais, 1998, pp. 39-40.

²⁴ MARTINS, Sérgio Bruno Guimarães. *Constructing an Avant Garde: Art in Brazil (1949-1979)*. 1. ed. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2013, p. 103.

nunca um conceito estável. A assimilação da antropofagia seria então uma sucessão de mudanças que caracterizaram a história do construtivo na trajetória de Oiticica. Mas também permitiu a Oiticica reavaliar sua própria trajetória²⁵.

Para compreender esse modo operativo, conforme descrito por Sérgio Martins, torna-se crucial retomar a uma figura-síntese deste cenário artístico. Contemporânea a Oiticica, no ano de 1960, a artista Lygia Clark concebeu o discernimento de sua nova proposta temática. Oriunda do modelo construtivista, Lygia era herdeira, assim como Oiticica, da tradição neoconcreta. É importante esclarecer que o desenvolvimento estético de suas obras se manifestou na experiência-problema dada pela série “Bichos”, convocando o observador-contemplativo numa nova forma de participação. Alguns anos mais tarde, no ano de 1966, Lygia Clark reconheceu a recusa do espaço institucional e da contemplação passiva do sujeito diante da obra de arte, propondo a integração do sujeito como forma ativa da obra. Contudo, a noção deste indivíduo não concebia ainda um entendimento de público como massa articulada, mas sim na influência da forma coletiva e experimental.²⁶

Por este viés, conforme destacou o historiador Paulo Sergio Duarte no seguinte trecho ao explicar que:

[...] no início do século, as manobras de Duchamp, com seus ready-mades, questionavam os limites da instituição ‘arte’ e da definição de ‘arte’ através da simples dissociação e deslocamento de objetos de seu lugar e destino originais, [...] nessa fase da obra de Lygia Clark, ela dissocia e desloca o outro membro da equação estética - o público - de seu lugar tradicional: o de sujeito da contemplação²⁷.

²⁵ “Anthropophagy was for him actually a means of addressing an operative mode he had already been formulating in his own earlier artistic practice to a broader cultural field. This mode can be understood as one follows the progress of Oiticica’s conception of what he termed the constructive, the object of a lifelong commitment, but never a stable concept. The assimilation of anthropophagy would then be one in a succession of shifts that characterized the history of the constructive in Oiticica’s trajectory. But it also allowed Oiticica to re-evaluate his own trajectory”. Ver: MARTINS, Sérgio Bruno Guimarães. *Hélio Oiticica: Mapping the Constructive*. University College London. Third Text, v. 24, n. 4, July, p. 409, 2010.

²⁶ DUARTE, Paulo Sergio. *Anos 60: transformações da arte no Brasil*. Campos Gerais, 1998, p. 55-56.

²⁷ Ibid., p. 57.

Com efeito, no dia 4 de setembro de 1960, o artista Hélio Oiticica ponderou sobre a possibilidade de expandir a relação com o quadro. Logo depois, em 16 de fevereiro de 1961, Hélio anuncia uma nova era: o ciclo em questão seria o “fim dos quadros”. A dialética avançada de Oiticica colocaria em contraponto a pretensão sistemática da arte na visão do público, retomando a proposta vista em Lygia Clark; o sujeito como contemplador passivo deveria ser superado. Para Oiticica, a atividade artística, dotada de uma relação “ético-social”, deveria criar novos espaços, com um fluxo de movimentos próprios aos sujeitos.

A proposta de criação deste ambiente - debatida no segundo e terceiro item do “Esquema Geral da Nova Objetividade” - transformou profundamente a dialética de Hélio Oiticica. A área de atuação artística deveria extrapolar o quadro e criar um espaço sensorial, realizando uma atividade baseada por encontros. É nesse sentido que, enquanto se configura na negação da “instituição-arte” em prol de seu próprio espaço, emerge a “arte ambiental”.

Todavia, a criação dessa ambientação não se realizava apenas em extrapolar o modelo tradicional do quadro, mas em difundir uma posição única diante da arte. A posição de Oiticica acerca de seu programa ambiental é bem definida no seguinte trecho, verifique-se que:

Tudo o que há de opressivo, social e individualmente, está em oposição a ela - todas as formas fixas e decadentes de governo, ou estruturas sociais vigentes, entram aqui em conflito - a posição ‘social-ambiental’ é partida para todas as modificações sociais e políticas, ao menos o fermento para tal - incompatível com ela qualquer lei que não seja determinada por uma necessidade interior definida, leis que se refazem constantemente - é a retomada da confiança do indivíduo nas suas instituições e anseios mais caros.²⁸

Por isso, foi na exposição “Opinião 65” que Hélio Oiticica materializou suas ideias e seus estudos desenvolvidos em sua produção textual²⁹. Realizada em 1965 no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, o artista apresentou sua célebre obra intitulada “Parangolés” (ver figura 1.3 e 1.4). Os “Parangolés” eram adereços feitos de materiais acessíveis e modestos, que deveriam ser integrados ao corpo pelos indivíduos. O artista convidou passistas da escola de samba da

²⁸ OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 78.

²⁹ Ibid., p. 79.

Mangueira para concretizar a sua obra.³⁰ A ocasião estabeleceu fisicamente a pretensão dialética de Oiticica, materializando finalmente sua estética-social integrando-a em um espaço de realização de encontros. Assim, ao escolher indivíduos à margem da sociedade, o papel do espectador mudou drasticamente na proposta de Oiticica: se antes eram concebidos como observadores passivos, em “Parangolés”, Oiticica destaca-os como parte essencial e funcional da obra. A partir de uma forma operacional singular, por movimentos e danças, os indivíduos são integrados agora dentro da “obra de arte”³¹.

Consequentemente, embora iniciado por Clark em sua quebra da moldura, Hélio Oiticica expande e eleva o sujeito à função de criador funcional. Em “Parangolés”, sem a dinâmica do sujeito, a obra só permanece na pretensão metafísica. Dessa forma, este trabalho de Oiticica torna-se a obra-síntese de seus estudos sobre cor, movimento e participação dentro de um ambiente. Mas essa solidificação somente foi realizada, como o próprio Hélio Oiticica afirma, pela condição que a antiarte proporciona³².

1.5 O ressurgimento da antiarte na poética de Hélio Oiticica

No mesmo ano do depoimento inicial de Mário Pedrosa, em julho de 1966, no que toca à problematização da recepção das produções artísticas, Hélio Oiticica retoma o conceito de “antiarte” como motor de seus estudos sobre ambientação. Para o artista, no texto de sua autoria intitulado “Posição e Programa”, a antiarte seria:

Antiarte - compreensão e razão de ser o artista não mais como um criador para contemplação mas como um motivador para a criação - a criação como tal se completa pela participação dinâmica do espectador, agora considerado ‘participador’. [...]

³⁰ Desde “Tropicália” o artista aborda questões ambientais relacionadas às estruturas comuns das favelas. Como exemplo, para o autor Paulo Sergio Duarte esse caráter seria uma base para uma “organicidade estrutural entre os elementos que o constituem e a circulação interna e o desmembramento externo dessas construções”. Ver DUARTE, Paulo Sergio. “Anos 60: transformações da arte no Brasil”. Campos Gerais, 1998, p. 64.

³¹ DUARTE, Paulo Sergio. “Anos 60: transformações da arte no Brasil”. Campos Gerais, 1998, p. 63.

³² OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 79.

Não há a proposição de um ‘elevar o espectador a um nível de criação’, [...] ou de impor-lhe uma ‘idéia’ ou um ‘padrão estético’ correspondentes àqueles conceitos de arte, mas de dar-lhe uma simples oportunidade de participação para que ele ‘ache’ aí algo que queira realizar - é pois uma ‘realização criativa’ o que propõe o artista, realização esta isenta de premissas morais, intelectuais ou estéticas - a antiarte está isenta disto - é uma simples posição do homem nele mesmo e nas suas possibilidades criativas vitais³³

O debate acerca do ressurgimento da antiarte já se fazia presente no cenário brasileiro desde 1961³⁴. Utilizado por Oiticica como subterfúgio-conceitual, as prerrogativas de “antiarte” seriam fundamentais para potencializar sua pretensão vanguardista. Cabe salientar que, engajado com as questões contemporâneas, Oiticica não restringia a urgência crítica da ordem estabelecida, mas, interpretando sua condição política e social de subdesenvolvimento, buscava a construção - como um esforço coletivo - dessa nova condição. Vale lembrar a tentativa de Oiticica em agrupar artistas à frente de um propósito, bem como na introdução em “Parangolés” de indivíduos à margem da sociedade. Nesse sentido, como afirma o próprio artista, a ocasião formada para o artista ser um “proposicionista” - ou até mesmo “educador” - não planejava somente a fuga da “alienação sintomática” das metrópoles, mas também a construção de um regime de circulação que de fato se comunicasse com o povo, ou seja, não sendo mais uma atuação artística reclusa a uma elite cultural³⁵.

Engajado com as temáticas contemporâneas, metamorfoseando a “pop art” e transbordando a moldura do quadro, Hélio Oiticica passa a realizar, como nos “Parangolés”, uma pretensão informal do objeto³⁶. O objeto agora, transformado pelas “apropriações”, despe-se dos reconhecimentos convencionais, assumindo uma não-configuração. Embora podemos inferir o escape - ou tentativa - do formalismo institucional na recepção das obras, a questão norteadora de Oiticica é possibilitar - ao colocar o objeto e seu imediatismo no âmbito artístico - a

³³ OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 77.

³⁴ A tradução do texto de Pierre Restany já se fazia presente. Embora não seja o fio condutor da poética de Hélio Oiticica, sabemos que a circulação de informação já era algo palpável. Ver MARTINS, Vera. “*A 40 graus acima de Dada*”: manifesto do novo realismo. *Jornal do Brasil*, Artes, 4º caderno, 4 de julho de 1961.

³⁵ OITICICA, Hélio. “Esquema geral da Nova Objetividade”. In: FERREIRA, Glória. COTRIM, Cecília. *Escritos de artistas: Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006, p. 167.

³⁶ Certa aproximação descrita é retratada anteriormente no texto quando apresentado a sugestão levantada por Sérgio Martins sobre uma “assimilação antropofágica”.

urgência de uma “estrutura autônoma”³⁷. Portanto, enquanto o cenário artístico brasileiro carece de uma orientação artística definida, Oiticica propõe que a obra só deve ser concebida como “obra de arte” a partir de uma noção do próprio agente, e não mais de uma concepção estigmatizante³⁸.

As apropriações de Hélio Oiticica são peças-chave para compreender seus programas. A elaboração de construir tanto um vanguardismo quanto uma ambientação sem amarras, livres das pretensões áureas, só se realizaria com a aproximação dessas à noção apresentada de “antiarte”.

Por conseguinte, ainda na exposição “Nova Objetividade Brasileira”, a obra exposta por Oiticica, intitulada como “Tropicália”, seria uma sinopse das condições enfrentadas no decorrer dos anos 1960. Estruturado num meio labiríntico, o trabalho surge junto das concepções de um cenário tipicamente tropical, conjugado por areia, araras e plantas. Após o contato inicial dos indivíduos com as imagens estereotipadas, o fim do labirinto levava o público a adentrar um ambiente escuro, no qual se encontra uma televisão ligada continuamente.

A obra reflete muitos dos debates que Hélio Oiticica produzia, mas é particularmente interessante analisar como o artista aborda sobre a visão universal acerca do Brasil e da identidade brasileira. Tanto nessas apropriações quanto na tentativa de construir uma vanguarda desprendida das condições da metrópole, o sentido que a obra atribui à “vivência existencial” sintetiza algumas de suas problemáticas. Enquanto no início da experiência temos clichês de um local tropical, o final do labirinto torna-se crucial: a representação aborda tanto a relação quanto a constatação de uma realidade imposta sobre a cultura brasileira. A televisão utilizada pelo artista, por exemplo, é vista naquele momento como uma potência para a expansão de linguagens, o que se torna problemático no decorrer dos anos de 1970. Portanto, a pretensão deste projeto ambiental é intrínseca à questão da brasilidade, evocada em diversos momentos na produção artística daquele período. Nesse sentido, urge explicitar mais claramente a percepção de “assimilação antropofágica”. A consciência de existir uma corrente estética como a “pop art” não deve condicionar o artista brasileiro, mas sim

³⁷ OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, pp. 77-78.

³⁸ OITICICA, Hélio. Depoimento. Catálogo. Exposição. Opinião 66, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1966.

auxiliar na construção de pontes para algo próprio e condizente à realidade vivida³⁹.

Bem, as formulações das obras de Oiticica levam a difusão dos limites entre vida e realidade. A idealização da inserção da participação popular, o indicativo do subdesenvolvimento e um sistema de arte ainda precário, como também a aglutinação de coisas dispersas e a criação de novos espaços, seriam a tônica do experimentalismo efervescente dos anos seguintes. O comportamento de Hélio Oiticica e de outros artistas nos anos 1960 evocava coletivamente tanto uma preocupação estética quanto o alargamento de suas atuações nas esferas políticas e sociais, mas o que viria a seguir obstruiria esse senso coletivo.

Em 1968, diante da fusão entre arte e vida, o cenário artístico confrontou-se com uma realidade repugnante. Estabelecido no ano mencionado, o "Ato Institucional 5" promoveu maior coação no corpo social, respaldado por perseguições, censuras e repressões. Esse endurecimento comprometeu a concepção de uma vanguarda de forma coletiva, influenciando a necessidade de novas abordagens no ambiente artístico⁴⁰.

Nesse sentido, catalisado pelo golpe militar e pela morte do estudante Edson Luís, o cenário social brasileiro orientou-se, muitas vezes, por manifestações massivas de embate ao estado. No ambiente artístico, entre os anos de 1967 e 1968, embora em escala menor, algumas obras que manifestaram temáticas adversas ao interesse estatal sofreram com a opressão ideológica do aparato público⁴¹. Dessa forma, na primeira parte da década de 1970, devido à iminente consolidação do Ato Institucional 5 e uma maior censura às obras, a arte brasileira passou por uma necessária reordenação cultural. Dado o contexto, enquanto a estética do concretismo e neoconcretismo atende uma visão positiva do indivíduo brasileiro, o novo período marca a transformação e promoção de uma perspectiva negativa sobre a condição vivida, assim como na formulação de novos espaços, trabalhos e vertentes⁴².

³⁹ OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, pp. 106-109.

⁴⁰ MARTINS, Sérgio Bruno Guimarães. *Constructing an Avant Garde: Art in Brazil (1949-1979)*. 1. Ed. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, v. 1, 2013, p. 113.

⁴¹ LOPES, Fernanda. *Área Experimental: Lugar, Espaço e Dimensão do Experimental na Arte Brasileira dos Anos 1970*. p. 14. (Bolsa de Estímulo à Produção Crítica, Minc/Funarte, 2012)

⁴² TELLES, Martha. TORRES, Fernanda. *A relação entre crítica e produção na formação de um pensamento contemporâneo de arte no Brasil na década de 1970*. Ars, ano 15, n. 29, 2017, p. 186.

2. A década de 1970: O experimentalismo

Em 1969, assim como em outros ambientes da sociedade, o cenário artístico deparou-se com o recrudescimento da opressão estatal. Neste mesmo ano, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em exposição que apresentaria as obras dos representantes brasileiros da “VI Bienal de Jovens de Paris”, os trabalhos foram confiscados pelas autoridades antes mesmo de se apresentarem ao público, por não se adequarem às mesmas ideologias que se esperava da questão nacional⁴³. Os efeitos desse acontecimento logo tornaram-se notórios, pois o então presidente da Associação Brasileira de Críticos de Arte, Mário Pedrosa, recomendou aos associados que evitassem eventos vinculados ou financiados pelo estado. Ainda em 1969, diferente de como o governo esperava, a “X Bienal de São Paulo” - apoiada por figuras ligadas ao estado - se destacou por diversos artistas engajados numa campanha de boicote internacional, e não pelo apoio ao Estado⁴⁴.

Em decorrência desses acontecimentos, as obras que representariam o Brasil na Bienal de Paris, negadas pelo governo federal, acabaram sendo deslocadas para uma outra exposição: “O Salão da Bússola”. Tendo uma pretensão inicial muito diferente do que se tornou, o “Salão da Bússola” foi marcado pela presença de obras pouco formais, tendo forte antagonismo às práticas convencionais⁴⁵.

O “Salão da Bússola”, realizado no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, contou com trabalhos de diversos artistas, os quais foram avaliados por uma comissão de júri especializada. Além de integrar um extenso painel de obras, o “Salão” foi marcado, como afirmou o artista Cildo Meireles, vencedor do prêmio principal da mostra, por ter representado a “modificação de um comportamento” do artista brasileiro⁴⁶.

⁴³ MEIRELES, Cildo. *A arte nos caminhos da morte?* [28 de janeiro de 1976]. Correio Braziliense. Entrevista concedida a Hugo Auler. In: SCOVINO, Felipe. (Org.). *Encontros: Cildo Meireles*. Beco do Azougue, 2009, pp. 33-34.

⁴⁴ LOPES, Fernanda. *Área Experimental: Lugar, Espaço e Dimensão do Experimental na Arte Brasileira dos Anos 1970*. pp. 15-17. (Bolsa de Estímulo à Produção Crítica, Minc/Funarte, 2012)

⁴⁵ Ibid., p. 18.

⁴⁶ MEIRELES, Cildo. “A arte nos caminhos da morte?” [28 de janeiro de 1976]. Correio Braziliense. Entrevista concedida a Hugo Auler. In: SCOVINO, Felipe. (Org.). *Encontros: Cildo Meireles*. Beco do Azougue, 2009, p. 34.

Para poder ingressar um trabalho de arte na exposição, a obra devia atender às classificações previstas no regulamento, que continha categorias mais tradicionais como “escultura” e “desenho”, bem como aquelas que envolviam inovação e experimentação como “objeto” e “et cetera” (etc). O artista Cildo Meireles, partindo de uma concepção aproximada da experiência social, apresentou dois trabalhos: Segundo Meireles, a primeira obra, intitulada como “Volumes virtuais” (ver figura 2.1), era concebida por três peças com características “construtivistas, revestidas de caráter ambiental”⁴⁷, exercendo uma proposta de conduta para o indivíduo e suas experiências. De acordo com Meireles, sobre o modo operacional deste primeiro trabalho, como implicava numa instrução de comportamento, acabaria estando “mais ligado à arte conceitual”⁴⁸. O segundo trabalho, denominado como “Arte física: caixas de Brasília/clareira” (ver figura 2.2), consiste na documentação, por meio de fotografias, do processo residual da queima de distintos materiais. Sobre este último, Cildo Meireles inseriu-o na categoria mais dissidente do regulamento, no problemático “etc”. Eximidos de classificações prévias, juntamente com essa categoria, foram integrados trabalhos experimentais das mais diversas vertentes⁴⁹.

Diante desse contexto, o crítico de arte Walmir Ayala questionou o papel que as obras desempenharam dentro deste tema. Ayala alertava que o desregramento acabava se escapando do viés artístico e, por conta disso, não entendia o papel que os críticos poderiam exercer na escolha do vencedor. Uma vez que, dotadas de um sentido de “arte antimuseu, antigaleria, antiartística” e transformada “em ação e situação”, os críticos não possuía concepções avaliativas para julgar as obras deste conjunto. O efeito dessa reflexão não poderia ser mais singular, pois, após outros críticos avaliarem seus posicionamentos, deflagrou-se uma das principais temáticas subsequentes: qual seria a posição da prática e do crítico de arte?⁵⁰

Contemplado pelo ponto de partida dado por Walmir Ayala, o crítico Frederico Moraes argumentou de maneira mais radical sobre a questão levantada.

⁴⁷ MEIRELES, Cildo. “A arte nos caminhos da morte?” [28 de janeiro de 1976]. Correio Braziliense. Entrevista concedida a Hugo Auler. In: SCOVINO, Felipe. (Org.). *Encontros: Cildo Meireles*. Beco do Azogue, 2009, p. 34.

⁴⁸ Ibid., p. 8.

⁴⁹ Idem.

⁵⁰ AYALA, Walmir. *Salão dos ETC*, Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 28 out. 1969.

No ano de 1971, após participar da fundação do Centro Brasileiro de Crítica de Arte com outros intelectuais, Moraes classificou a figura da Associação Brasileira de Críticos de Arte em uma categoria antiquada da expressão contemporânea, ou como o crítico preferiu tratar, seria condizente à “velha crítica”. Para Frederico Moraes, a condição da velha crítica conduzia um estado de que “nenhum artista brasileiro” seria “capaz de propor algo novo”, pois, ao invés de ser uma “vitalizadora do processo artístico brasileiro”, subordinava-os a modelos que não coincidiam com a realidade brasileira⁵¹.

Nos anos de 1960, embora a questão cultural fosse frequentemente mediada pelas temáticas do subdesenvolvimento, como a relação entre obra e indivíduo, isto não se refletiu na consolidação de um espaço próprio que inserisse o debate artístico no contexto popular⁵². Desse modo, durante os anos de 1970, ao confrontar-se com um ambiente de arte precário, somando-se ao cerceamento cultural promovido pelo AI-5, a atividade artística produziu reflexões em que pudessem atender as novas condições. Assim, como aponta o historiador e ensaísta Frederico Coelho, o experimentalismo neste período presencia uma forte ebulição, sendo um mecanismo que viabilizava a inserção “no risco, na invenção, na precariedade produtiva e no desafio aos espaços constituídos”⁵³.

Diferentemente do modelo norte-americano e europeu, que se caracteriza pelas convenções da “instituição-arte” e suas estruturas bem definidas, o modo operacional do artista brasileiro se entrelaça de maneira peculiar com a esfera pública. Embora o contexto político colocava certa recusa aos palcos institucionais, a questão da precariedade evocava uma singularidade ao contexto brasileiro. Em outras palavras, como indica a pesquisadora Sônia Salzstein, os espaços institucionais desempenharam um papel interessante, pois dentro de suas estruturas abrigavam membros de uma frente intelectual que se dedicavam ao desenvolvimento de “espaços alternativos” e práticas experimentais⁵⁴.

⁵¹ MORAIS, Frederico. *Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro: 1816-1994*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

⁵² SALZSTEIN, Sônia. *Uma dinâmica da arte brasileira: modernidade, instituições, instância pública*. Novos Estudos CEBRAP, São Paulo, n. 50, p. 397, 1998.

⁵³ COELHO, Frederico. *Uma história necessária*. In: LOPES, Fernanda. *Área Experimental: Lugar, Espaço e Dimensão do Experimental na Arte Brasileira dos Anos 1970*, p. 9. (Bolsa de Estímulo à Produção Crítica, Minc/Funarte, 2012)

⁵⁴ *Ibid.*, p. 399.

2.1 Modelos em disputa: MAM e instâncias em foco

Na trajetória dos anos de 1960, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro demonstrou ser uma importante arena de promoção de debates e propostas artísticas. Na década seguinte, nos anos de 1970, o mesmo ambiente desempenharia papel relevante, entretanto, sendo um essencial indicativo das fronteiras que os artistas brasileiros enfrentavam.

Em 1969, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, inspirados nas propostas desenvolvidas por Hélio Oiticica, Lygia Clark e Mário Pedrosa, surge a iniciativa de criar um espaço que, além de enfrentar os paradigmas de atuação, alargasse a prática artística, adequando-a às novas condições. Assim, idealizada por Cildo Meireles, Frederico Morais, Luiz Alphonsus e Guilherme Vaz, a “Unidade Experimental” representa, como destacado pela pesquisadora Fernanda Lopes ao analisar o comportamento desses indivíduos, “uma passagem importante”:

Para o grupo idealizador da UE, o tato, olfato, o gosto, a audição e a visão eram formas de linguagem, pensamento e de comunicação (...) a produção a partir de 1969 recoloca o termo ‘experimental’ em outro contexto, sob outra perspectiva, incorporando também a discussão sobre os limites das categorias artísticas, do papel do artista, do crítico e das instituições.⁵⁵

Naquele momento, Frederico Morais defendia a ideia de que o museu fosse “um programador de atividades”, ampliando suas ações “por toda cidade”. Entendendo que os trabalhos de arte deveriam ser condizentes com a realidade brasileira, Frederico Morais impulsionava a recepção de recursos de “todo e qualquer material, inclusive o lixo industrial e os resíduos do consumo”⁵⁶. De acordo com Cildo Meireles, outro idealizador do espaço citado, a arte, neste mesmo período, tinha como proposta “interferir no processo social da

⁵⁵ LOPES, Fernanda. *Área Experimental: Lugar, Espaço e Dimensão do Experimental na Arte Brasileira dos Anos 1970*, pp. 28-29. (Bolsa de Estímulo à Produção Crítica, Minc/Funarte, 2012)

⁵⁶ MORAIS, Frederico. *A arte não pertence a ninguém*. In: RIBEIRO, Marília Andrés. “Entrevista com Frederico Morais”. Revista da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte: UFMG, v. 20, n.1. jan./jun. 2013. p. 343.

comunidade, deflagrando, através de suas obras, determinados comportamentos”⁵⁷.

Considerando a perspectiva dos artistas mencionados e sua busca pela inserção do debate cultural na comunidade social, verifica-se uma intenção de ampliar a capacidade de ação em sentidos mais amplos. Neste período de transição, ainda se observa resquícios e influências entre as décadas. Por exemplo, em Hélio Oiticica, por meio de seus "Parangolés", a obra se realizava através do movimento entre indivíduo e a peça. Em teoria, qualquer pessoa podia usar o tecido proposto por Oiticica, mas na prática, geralmente era um passista convidado por Hélio Oiticica ou outro artista que o utilizava. Em certa sintonia, Cildo Meireles, que via no papel da arte a necessidade de interferir no seio social, também propunha uma abordagem envolvente e participativa do público. Ambas as propostas pensam na participação do indivíduo, mesmo que dotada de suas barreiras contextuais. Portanto, nesse contexto específico, observa-se um incipiente desenvolvimento de uma atuação artística que engajou-se para além das fronteiras tradicionais.

Em 1970, refletindo sobre a condição cultural brasileira, Frederico Moraes afirma, em seu texto “O corpo é o motor da obra”, que enquanto a arte é apenas “um sinal, uma situação, um conceito”, o artista deveria conceber ocasiões que permitissem sua experimentação⁵⁸. Portanto, na visão de Moraes, se os trabalhos contemplativos não se adaptam a essa nova proposta de arte, os novos trabalhos deveriam desenvolver suas expressões através dos objetos. Nesse sentido, para o crítico, as apropriações e transformações realizadas pelos “ready-mades” permitiria tanto a realização das “novas funções” como também a inserção de “ideias e conceitos”. Deste modo, compreendendo que a condição contemplativa e tradicional da “obra de arte” não conduziria um desenvolvimento do indivíduo, o crítico propõe que a arte deveria “confundir-se com a vida e com o cotidiano” para, assim, diminuir a discrepância entre “os materiais e suportes”⁵⁹.

⁵⁷ MEIRELES, Cildo. *A arte nos caminhos da morte?* [28 de janeiro de 1976]. Correio Braziliense. Entrevista concedida a Hugo Auler. In: SCOVINO, Felipe. (Org.). *Encontros: Cildo Meireles*. Beco do Azougue, 2009, p. 39.

⁵⁸ Nesse quesito, surge o evento “Do corpo à terra”, realizado no mês de abril de 1970, em Minas Gerais.

⁵⁹ MORAIS, Frederico. *Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da "obra"*. Revista de Cultura Vozes, Rio de Janeiro, Brasil, v. 1, n. 64, jan.-fev. 1970, pp. 45-46.

A fim de pautar estas afirmações, Frederico Moraes evidenciaria a relação dos trabalhos apresentados por Cildo Meireles no Salão da Bússola, e suas propostas de conduta, com a ineficácia da prática crítica. Em resposta ao debate daquele período, Moraes argumenta que, regulado por um mundo próprio e arcaico de julgamento, os críticos não conseguiram qualificar as novas práticas artísticas. Assim, para o crítico, o julgamento que fosse pautado no tradicionalismo e academicismo ocasionaria, naquele contexto, em uma atuação “profissional inútil”. Contudo, a partir de um esforço teórico, Frederico Moraes sugere um modo de atuação do artista brasileiro contemporâneo. Envolto de uma proposta terminológica, o crítico diria que a produção cultural age como “uma espécie de guerrilheiro”⁶⁰, pois seu espaço de atuação é marcado pela tensão:

[..] O artista, hoje, é uma espécie de guerrilheiro. A arte uma forma de emboscada. Atuando imprevisivelmente, onde e quando é menos esperado, de maneira inusitada (pois tudo pode transformar-se, hoje, em arma ou instrumento de guerra ou de arte) o artista cria um estado permanente de tensão, [...] Tudo pode transformar-se em arte, mesmo o mais banal evento cotidiano. Vítima constante da guerrilha artística, o espectador vê-se obrigado a aguçar e ativar seus sentidos, [...] sobretudo, necessita tomar iniciativas. A tarefa do artista-guerrilheiro é criar para espectador (que pode ser qualquer um e não apenas aquele que frequenta exposições) situações nebulosas, incomuns, indefinidas, provocando nele, [...] iniciativa⁶¹.

Por esse caminho, a proposta de Frederico Moraes, além de introduzir um modo de atuação do artista brasileiro, assimila a nova produção à condição “onde não existem categorias, modos” ou “estilos”⁶². A diluição dos códigos tradicionais do que seria uma obra de arte abre margens para interpretações e proposições difusas⁶³. A ascensão de uma ordem mercadológica massificada e universal refletiria diretamente em Frederico Moraes. Para o crítico, dado que a relação desenvolvida pelo capitalismo condiciona uma posição alienante sobre os corpos como produtos massificados, como ausentes, sua relação se desenvolve pela

⁶⁰ MORAIS, Frederico. *Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da "obra"*. Revista de Cultura Vozes, Rio de Janeiro, Brasil, v. 1, n. 64, jan.-fev. 1970, p. 49.

⁶¹ Ibid., p. 49.

⁶² Ibid., p. 51.

⁶³ Ibid., p. 55.

imposição “de signos e sinais”; assim, o indivíduo alienado “coisifica-se”⁶⁴. Na contrapartida, estimulado a contestar esta condição homogeneizadora, Frederico Morais propõe que o artista brasileiro deve extrapolar o cenário prescrito, inserindo-se por meio de “ações rápidas” e “imprevistas” na busca de quebrar a “lógica do sistema de objetos”⁶⁵.

A proposta de Frederico Morais desenvolve-se ao entender que, se a condição de precariedade não favorece a produção, o artista brasileiro deve intervir nas condições existentes assumindo uma produção de valor próprio, recusando-as, ou seja, engajando-se numa atuação de “corpo contra a máquina”. Portanto, se o corpo é acessível, isso implica na sua viabilidade como meio de expressar as pretensões da arte brasileira; logo, deve-se atribuir valor plástico às próprias propostas criativas⁶⁶. Entretanto, conforme argumenta o artista uruguaio Luis Camnitzer, o sistema de objetos é dotado por um “mecanismo de publicidade” que, quando confrontado por propostas não convencionais, realoca-as, a partir de uma norma de reconhecimento, à categoria de vanguarda⁶⁷.

Por esta esteira, em abril de 1970, a exposição “Do Corpo à Terra”⁶⁸, realizada no Parque Municipal de Belo Horizonte, seria um importante marco da transformação comportamental. No convite, tanto a ausência de menções por temas proibidos e tendo como espaço de atuação a própria cidade, a ocasião tornou-se oportuna para os artistas experimentarem novos modos de atuação. Sendo assim, como argumenta Artur Freitas, foi a possibilidade necessária de testar “as últimas barreiras que ainda se erguiam entre a produção estética e a intervenção política”⁶⁹.

Para Cildo Meireles, por exemplo, algumas obras apresentadas na exposição evocaram o diálogo crítico e sensorial que já vinham sendo promovidos na “Unidade Experimental”⁷⁰. Não obstante, ao ser convidado por Frederico

⁶⁴ MORAIS, Frederico. *Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da "obra"*. Revista de Cultura Vozes, Rio de Janeiro, Brasil, v. 1, n. 64, jan.-fev. 1970, p. 58.

⁶⁵ Ibid., p. 56.

⁶⁶ Ibid., p. 59.

⁶⁷ CAMNITZER, Luis. “Arte Contemporânea Colonial”. In: COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória. (Org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p. 271.

⁶⁸ O evento foi uma resultante direta das mostras “Objeto e Participação”. Ver FREITAS, Artur. *Arte de Guerrilha*. 1. ed. Edusp, 2013, p. 73.

⁶⁹ FREITAS, Artur. *Arte de guerrilha*. 1. ed. Edusp, 2013, pp. 73-74.

⁷⁰ MEIRELES, Cildo. “A arte nos caminhos da morte?” [28 de janeiro de 1976]. *Correio Braziliense*. Entrevista concedida a Hugo Auler. In: SCOVINO, Felipe. (Org.). *Encontros: Cildo Meireles*. Beco do Azougue, 2009, p. 35.

Morais para participar desta exposição, Meireles apresentou um de trabalhos mais polêmicos: “Tiradentes: Totem-Monumento ao Preso Político” (ver figura 2.3). Repensando as potências da arte e indagando sobre as normas de reconhecimento, Meireles optou por uma abordagem radical: estimular, por meio da violência, os sentidos humanos. Para isso, galinhas foram presas em um totem por cordas e submetidas a um ritual de imolação por chamas. Como consequência natural, o público teve reações negativas sobre a obra⁷¹.

Partindo das normas de reconhecimento do que é ou não uma “obra de arte”, ou seja, por seu estatuto convencional, o público jamais poderia reconhecer o trabalho como obra de arte em si, por isso, pela ausência de referências de reconhecimento, defrontou-se com o choque. Nesse sentido, o incipiente “experimentalismo” dos anos 1970 indicou as diferenças em relação à experiência individual do neoconcretismo, como também desenvolveu, não só pelo questionamento da precariedade de recursos e suportes, críticas às normas e termos que circunscreviam a sociedade⁷².

Por esse rumo, a poética de Hélio Oiticica seria fundamental para o desenvolvimento dessa nova geração. Isto é, tendo em sua base a radicalidade e a premissa experimental, tornou-se um possível ponto de partida para um novo modo produtivo. No entanto, diante das novas condições políticas e sociais, uma atuação de “caráter eminentemente transgressivo, experimental e marginal”⁷³ destacava um momento que exigia uma atualização de referências⁷⁴.

Foi desta maneira, por exemplo, que Cildo Meireles assumiu um papel relevante. Segundo Artur Freitas, entre os desdobramentos do “Salão da Bússola” e “Do Corpo à Terra”, a figura de Meireles passou a ser atrelada a um possível rejuvenescimento do cenário artístico. Ainda para Freitas, a figura de Meireles reproduzia tanto a herança vanguardista, como o símbolo de um possível rumo⁷⁵.

Assim, dada a concepção experimental dos anos de 1970, a ausência de um sistema ordenado de artes corroborou uma atuação de maior complexidade. Além disso, em decorrência da modernização da economia promovida pelas

⁷¹ FREITAS, Artur. *Arte de guerrilha*. 1. ed. Edusp, 2013, pp. 73-74.

⁷² LOPES, Fernanda. *Área Experimental: Lugar, Espaço e Dimensão do Experimental na Arte Brasileira dos Anos 1970*, pp. 49-51. (Bolsa de Estímulo à Produção Crítica, Minc/Funarte, 2012)

⁷³ FERREIRA, Glória. TERRA, Paula. (orgs.). *Situações: Arte Brasileira - anos 1970*. Rio de Janeiro: Fundação Casa França-Brasil, 16 ago.-24 set, 2000, pp. 6-7.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 80.

⁷⁵ *Idem.*

implementações do governo federal, emergiu um novo e poderoso agente transformador da sociedade: uma classe média que modifica por completo o modo de consumir a arte. Agora, tornando-se um problema evidente, um mercado de arte ignorante, pautado pelo status que a obra possa ofertar, torna-se participativo no debate cultural⁷⁶.

Portanto, o período marcaria uma reconsideração da pauta cultural, onde o surgimento de espaços alternativos configura-se como parte de uma “intervenção estratégica e crítica no sistema de arte local”⁷⁷. Deste modo, em busca de novos espaços e condutas de atuação, o mundo de arte brasileira dos anos de 1970 transformou-se num amplo “laboratório de operações ‘não convencionais’”⁷⁸.

2.2 Malasartes e “Projeto Coca-Cola”

Em outubro de 1975, no jornal “Opinião”, Cildo Meireles expôs, em depoimento para Ronaldo Brito, sua visão para democratizar o consumo de arte no Brasil. Para Meireles, o espaço é um “objeto de conquista física, política e ideológica” no qual possui um “valor determinante da civilização”. Por conta disso, segunda Meireles, as determinações dadas sobre o que é ou não civilizado são instrumentados para oprimir parcelas de indivíduos. Com efeito, para escapar dessa imposição, Meireles argumenta que a função do artista deve orientar-se em produzir estímulos no meio social para coletivizar o conhecimento. Por esse caminho, consciente da emergência de um mercado de arte no Brasil que transformou “a noção de público pela noção de comprador”⁷⁹, o mercado seria mais um desses mecanismos de opressão na sociedade.

Logo, assim definiria Meireles sobre o modo operacional de seus trabalhos e sua relação com o espaço se posiciona:

Digamos que eu chame de espaço todos os mecanismos da vida.
O espaço não é apenas o lugar onde as pessoas estão, mas algo

⁷⁶ TELLES, Martha. TORRES, Fernanda. *A relação entre crítica e produção na formação de um pensamento contemporâneo de arte no Brasil na década de 1970*. Ars, ano 15, n. 29, 2017, p. 178.

⁷⁷ Ibid., pp. 178-180.

⁷⁸ FREITAS, Artur. *Arte de guerrilha*. 1. ed. Edusp, 2013, pp. 84-85.

⁷⁹ MEIRELES, Cildo. “Um sutil ato de malabarismo”. Depoimento cedido para Ronaldo Brito no jornal Opinião, 24 de outubro de 1975. In: SCOVINO, Felipe. *Encontros: Cildo Meireles*. Beco do Azougue, 2009, pp. 26-29.

ativo e envolvente. O espaço, como imagino, exclui a possibilidade da existência de um observador isento, que domina o mundo com o seu olhar. Ele implica a participação. Toda a minha atuação como trabalhador de arte está orientada por essa ideia: a de que não existe um observador, mas um sujeito que está no meio de um processo de pensamento, que deve acompanhar esse processo, vivê-lo, manipulá-lo, e não somente observá-lo.⁸⁰

Em 1975, mesmo ano desse depoimento, na busca por espaços alternativos que poderiam conceber este tipo de atuação, foi idealizado pelos intelectuais Cildo Meireles, Waltércio Caldas, Carlos Vergara, Bernardo de Vilhena, Carlos Zílio, Ronaldo Brito, José Resende, Luiz Paulo Baravelli e Rubens Gerchman a revista “Malasartes”. Publicada em três edições, entre 1975 e 1976, a revista contou com produções textuais de artistas brasileiros e estrangeiros que analisavam o mundo da arte. Tendo como objetivo principal o desenvolvimento de um projeto de “política das artes”, a revista “Malasartes” foi distribuída no Rio de Janeiro e em São Paulo. Buscando potencializar e democratizar o debate cultural, a revista contou com um sistema de circulação que não apenas esteve presente em ambientes comuns, como bancas, livrarias e faculdades, mas também se estendeu para outros locais por meio de assinaturas daqueles que tinham interessados⁸¹.

Nas três edições publicadas, os integrantes da revista buscaram construir um espaço próprio de atuação. Por isso, repelindo os valores ideológicos instituídos, a revista “Malasartes” tornou-se, como argumenta Martha Telles e Fernanda Torres, uma importante conquista, pois foi o “primeiro espaço de experiência e intervenção possível, ‘construído’ a partir de um esforço coletivo e plural”⁸².

Por conseguinte, produzido entre abril e maio de 1970, foi na primeira edição de “Malasartes”, em 1975, que Cildo Meireles apresentou ao público o texto do “Projeto Coca-Cola”. Este projeto representa o primeiro recorte de uma série mais ampla, denominada “Inserções em circuitos ideológicos”, cujo eixo temático problematiza o sistema instituído das referências. Assim, ao recorrer ao

⁸⁰ MEIRELES, Cildo. “Um sutil ato de malabarismo”. Depoimento cedido para Ronaldo Brito no jornal Opinião, 24 de outubro de 1975. In: SCOVINO, Felipe. *Encontros: Cildo Meireles*. Beco do Azogue, 2009, p. 26.

⁸¹ “Introdução”. Malasartes, Rio de Janeiro, n. 1, set.-out.-nov. de 1975, p. 4.

⁸² TELLES, Martha. TORRES, Fernanda. *A relação entre crítica e produção na formação de um pensamento contemporâneo de arte no Brasil na década de 1970*. Ars, São Paulo, ano 15, n. 29, 2017, p. 177.

conceito de “circuito”, Meireles define o fluxo prévio entre esses símbolos culturais, criticando a produção e o consumo dentro de uma sociedade como pertencentes de um estado de “repetição cíclica da trajetória de uma informação de um veículo”. Portanto, ao entender a relação destes integrantes como uma estrutura que condiciona e corrobora uma atuação previsível e alienante, Cildo Meireles logo reivindicaria sua estratégia: lutar contra “a habitualidade e o artesanato cerebral”⁸³.

Por este modo, o “Projeto Coca-Cola” consiste numa tentativa do artista de perturbar o ciclo de um objeto institucionalizado da sociedade. Para fazer sua crítica a este circuito, Cildo Meireles escolhe os vasilhames retornáveis de Coca-Cola. O projeto se inicia junto a aquisição destas garrafas; por conseguinte, promovem-se inserções de frases de teor crítico, ideológico ou informacional aos cascos de vidro, os quais, em retorno à sua circulação, potencializariam a disseminação das mensagens propostas. Mas para a mensagem passar despercebida ao retornar à fábrica, Meireles sugere que as interferências sejam realizadas com a mesma tinta que a utilizada nos vidros, pois assim, as frases tornam-se expostas somente quando cheias⁸⁴. Deste modo, Meireles escolhe inscrições com temáticas notoriamente políticas, como a frase “Yankees Go Home!” e um manual para construção de coquetéis molotov.

Em outras palavras, o projeto busca inserir a contrainformação em um circuito esperado, com o objetivo de distorcer as prévias relações simbólicas e culturais de um objeto. Portanto, no mesmo momento em que se conscientiza de que o espaço institucional não era mais suficiente, Cildo Meireles sugere, neste trabalho, uma possibilidade de um novo meio de informação para o sujeito inerte e alienado.

Com efeito, o artista participou, após convite do curador americano Kynaston McShine, da mostra “Information” no Museu de Arte Moderna de Nova York. A exposição tornou-se posteriormente um marco histórico por reunir e apresentar obras de vertentes conceituais. Após sua presença em um palco cultural mundialmente relevante, Cildo Meireles alcançou certo status internacional⁸⁵,

⁸³ MEIRELES, Cildo. *Inserções em circuitos ideológicos*. Revista Malasartes, novembro de 1975, p. 15.

⁸⁴ Idem.

⁸⁵ FREITAS, Artur. *Arte de guerrilha*. 1. ed. Edusp, 2013, p. 79.

tendo o “Projeto Coca-Cola” atrelado a uma categoria efervescente de reconhecimento: a “arte conceitual”.

No entanto, embora este trabalho possa sugerir um certo estilo dominante, a amplitude de interpretações que o termo abarca pode gerar visões diversas sobre a obra. Deste modo, para compreender e problematizar a conceituação atribuída à obra e ao artista, torna-se crucial analisar o contexto que os envolvia. Entre a produção da obra e sua primeira aparição pública, o modo de atuação de Cildo Meireles é marcado por um posicionamento favorável à imprevisibilidade, assumindo recusas e fugas de termos classificatórios.

Por conseguinte, para debater as possíveis reduções ou potencialidades que o termo “arte conceitual” possa gerar sobre a obra, evoca-se o contexto singular que a arte brasileira dos anos 1970, marcada por um experimentalismo efervescente e pelo recrudescimento da repressão estatal, desenvolveu-se. Assim, sob uma conjuntura complexa e peculiar, as reflexões críticas se encontravam tanto em palcos culturais tradicionais quanto alternativos. Além disso, a consolidação de um capitalismo globalizado e a ampliação dos sistemas de comunicação ampliaram o debate sobre as normas de reconhecimentos para além da questão artística, mas também para as formas de reconhecimento de um país.

3 Information e Arte Conceitual

Em 1970, sob um olhar positivo, de pretensões globalizantes, acerca da arte, o curador Kynaston McShine inaugura, no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, a mostra “Information”. McShine, percebendo a potencialidade que o dinamismo dos novos sistemas de comunicação ocasiona, buscou realizar uma exposição ampla e informal que servisse como um relatório dos trabalhos artísticos de jovens ao redor do mundo. Em suas palavras, a mostra seria “uma introdução ao trabalho do qual muitas das preocupações estéticas dos anos setenta provavelmente surgirão”⁸⁶.

Pela valorização da troca intelectual de diversos centros culturais, McShine convidou, após breve passagem pelo Brasil, quatro artistas locais: Cildo Meireles, Hélio Oiticica, Artur Barrio e Guilherme Vaz. Neste sentido, imbuído de uma ótica global sobre a arte, o curador convidou também outros artistas da América Latina, como o artista uruguaio Luis Camnitzer, e até mesmo da Iugoslávia, que ainda naquela época era um país comunista⁸⁷.

Deve-se salientar que a exposição apresentou conteúdos de mais de 150 artistas de todo o globo. Dada a presença de diversos trabalhos que priorizavam a ideia ou conceito acima do trabalho material, como a utilização de textos, documentos e instruções para a realização da obra, privilegiando o processo intelectual invés do estatuto da obra de arte, e pela presença daqueles que seriam importantes figuras da vanguarda conceitualista internacional, incluindo Sol LeWitt, Joseph Kosuth e Hans Haacke, a mostra foi demarcada pelo pesquisador Artur Freitas como “a primeira grande exposição de arte conceitual do planeta”⁸⁸.

Por conseguinte, enquanto a mostra destaca a emergente utilização das novas linguagens de comunicação e tecnologia daquele período, assim como propõe experiências interativas e dinâmicas entre as obras do período e o público, tornou-se, além de crucial para legitimar e popularizar o termo ‘Arte Conceitual’,

⁸⁶ “It is an introduction to work from which many of the aesthetic concerns of the seventies will probably emerge”. MCSHINE, Kynaston. “Acknowledgments”. In: *Information*. The Museum of Modern Art, New York, 1970. (Catálogo de exposição)

⁸⁷ Idem.

⁸⁸ FREITAS, Artur. *Arte de guerrilha*. 1. ed. Edusp, 2013, p. 89.

uma importante possibilidade, como ainda atesta Artur Freitas, do “confronto cultural direto entre a produção artística brasileira e a internacional”⁸⁹.

No contexto brasileiro, enquanto no fim dos anos 1960 e início dos anos 1970 os artistas enfrentavam a impossibilidade de uma vanguarda coletiva, muitos dos trabalhos buscavam alternativas de modos operacionais que questionassem as práticas tradicionais e a relação entre obra e sujeito. Assim, embora McShine tenha pedido a Cildo Meireles um trabalho semelhante ao que havia visto no “Salão da Bússola”, intitulada “Arte física: caixas de Brasília/clareira”, o artista brasileiro optou por enviar não apenas o “Projeto Coca-Cola” com seus profundos debates sobre o sistema de informação na sociedade contemporânea, mas também um importante texto crítico que questionava a forma disseminada e consumida sobre uma parte geográfica que, chamado por “Cruzeiro do Sul”, era historicamente vista pelos grandes centros sob um viés depreciativo⁹⁰.

Com tamanha carga informacional, assim como o seu próprio nome sugere, a exposição é amplamente discutida na historiografia da arte contemporânea por desempenhar um papel crucial na introdução e legitimação da arte conceitual. Além disso, a tentativa de McShine em incorporar e apresentar operações semelhantes de distintos artistas e localidades em um palco de grande representação simbólica, gerou no cerne da produção cultural um debate caloroso sobre a prática conceitual.

No entanto, antes de explorarmos os elementos que conectam este trabalho de Cildo Meireles à uma abordagem conceitual, é essencial compreender as escolhas do artista sobre o “Projeto Coca-Cola”. Isto é, quando apresentado na exposição “Information”, Meireles decide contextualizá-lo junto com um texto recheado de metáforas, críticas e nuances. Entre os escapismos classificatórios que Meireles promove e suas notórias aproximações com estilos e tendências, seus discursos evocam uma importante posição aqui. Assim, entender o que o artista busca dizer ou até mesmo no que não quer dizer, auxilia-nos em sua interpretação. Por conta disso, o próximo passo dessa dissertação consiste em examinar as propostas e registros que Meireles apresenta em “Cruzeiro do Sul”.

⁸⁹ FREITAS, Artur. *Arte de guerrilha*. 1. ed. Edusp, 2013, p. 90.

⁹⁰ MEIRELES, Cildo. “Cruzeiro do Sul”. In: *Information*. New York: The Museum of Modern Art, 1970, p. 85. (Catálogo de exposição).

3.1 Cruzeiro do Sul

Publicado no catálogo de “Information”, mas escrito durante a viagem para a exposição polêmica “Do Corpo a Terra”, o texto evidencia a potencialidade crítica do projeto. Logo na introdução, antes mesmo de aprofundar-se na temática que iria abordar, Meireles demarca sua posição: afastar-se dos estigmas que um artista de determinada nacionalidade e carreira possui. Faz isso recusando-os⁹¹, mas neste movimento não estaria sozinho, pois Hélio Oiticica também o fez⁹². Portanto, para se desvencilhar de predeterminações e achismos culturais, mesmo que ainda toque sobre a questão da brasilidade, Meireles recorre a uma proposta metafórica: “falar sobre uma região que não aparece nos mapas oficiais”⁹³.

Sobre este lugar artificioso, que se confunde pela segregação histórica entre oriental e ocidental realizado pelo Tratado de Tordesilhas⁹⁴, o artista identifica o que está sob a linha do Equador que, oposta aos arranha-céus, dispõe de um “lado selvagem”. Para lançar um desafio epistemológico ao status quo da arte contemporânea, Cildo Meireles definiria este Brasil imaginativo:

A selva na cabeça, desprovida do brilho da inteligência e do raciocínio. Sobre esse povo, sobre as cabeças dessas pessoas, aquelas que procuraram, ou foram forçadas, a enterrar suas cabeças no chão ou na lama. Na selva. Portanto, suas cabeças dentro de suas próprias cabeças. Um circo: modos de pensar, capacidades, especializações, estilos, tudo acaba. O que permanece é o que sempre existiu: o chão. A dança a ser realizada suplicando por chuva. E o pântano. E do pântano nascerão vermes, e novamente a vida. [...]. Dentro de seu ventre ainda carrega o tímido fim da metáfora: já que as metáforas não têm valor intrínseco a oeste de Tordesilhas. Não é que eu mesmo não goste de metáforas: quero que um dia todas as obras sejam vistas como marcos, como lembranças e evocações de conquistas reais e visíveis. E sempre que ouvirem a História deste Oeste, as pessoas estarão ouvindo lendas fantásticas e fábulas e alegorias. Para um povo que pode transformar sua

⁹¹ “I am here, in this exhibition, to defend neither a career nor any nationality.” MEIRELES, Cildo. “Cruzeiro do Sul”. In: *Information*. New York: The Museum of Modern Art, p. 85, 1970.

⁹² “i am not here representing brazil; or representing anythingelse: the ideias of representing-representation-etc, are over;”. OITICICA, Hélio. In: *Information*. New York: The Museum of Modern Art, p. 102, 1970. (Catálogo de exposição)

⁹³ MEIRELES, Cildo. “Cruzeiro do Sul”. In: *Information*. New York: The Museum of Modern Art, p. 85, 1970. (Catálogo de exposição).

⁹⁴ O Tratado de Tordesilhas foi um acordo realizado em 7 de junho de 1494 entre os reinos de Portugal e Espanha que estabeleceu fronteiras que influenciaram a divisão territorial do Novo Mundo, perdurando na configuração geopolítica das Américas e na exploração destas localidades.

História em lendas fantásticas e fábulas e alegorias, esse povo tem uma existência real.⁹⁵

De maneira crítica, Cildo Meireles contrapôs a noção estrangeira de um Brasil selvagem e atrasado, defendendo uma visão de resistência cultural que destacava um país muito mais complexo do que os estereótipos predominantes estipulam. Neste trecho do texto, Meireles associa diferentes registros às duas metades do país. De um lado, sob um prisma metafórico, descritivo e sensorial, Meireles descreve que a parte da selva na cabeça - supostamente desprovida do brilho da inteligência e do raciocínio - estaria num estado de alienação, com suas cabeças enterradas no chão. Do outro lado, na metade a oeste de Tordesilhas, Meireles sugere que essa parte do país, caracterizada pela valorização das narrativas e da cultura, utilizam fábulas e alegorias para auxiliar na compreensão e construção de sua própria existência.

Por esse caminho, ao analisar o trabalho plástico e textual apresentado por Cildo Meireles, o historiador Artur Freitas chamaria a atenção para as motivações e simbolismos que as “Inserções” assumiam. Segundo Freitas, o “Projeto” apresentou um paradoxo “duplo e conflituoso” sobre um estatuto que “aproxima lugares culturais opostos como inclusive acabará por reforçar um pelo outro”. Na visão de Freitas, a própria inserção deste trabalho no *MOMA*, concebe um “componente ativo de sua formalização interna”. Portanto, para Freitas, além do seu discurso plástico e das instruções prévias da “obra”, as intenções estéticas e geopolíticas de Meireles não se restringem à produção de uma arte, mas também à própria ação de inseri-las num circuito recheado de simbolismos e de reconhecimento histórico⁹⁶.

Ainda para Artur Freitas, a própria historiografia sobre o assunto não entra num acordo definitivo do que é ou não uma obra conceitual ou conceitualista⁹⁷. Portanto, quais seriam os indicativos que levam "Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto Coca-Cola" ser um exemplo paradigmático de produção conceitual?

⁹⁵ MEIRELES, Cildo. “Cruzeiro do Sul”. In: *Information*. New York: The Museum of Modern Art, p. 85, 1970. (Catálogo de exposição).

⁹⁶ FREITAS, Artur. *Arte de guerrilha*. 1. ed. Edusp, 2013, p. 92-93.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 40.

Nesse sentido, para destrinchar a profundidade conceitual atribuída ao trabalho de Cildo Meireles, torna-se imprescindível abordar algumas determinações que permeiam o termo. Por isso, na continuidade deste estudo, buscaremos evidenciar as diversas perspectivas historiográficas que corroboram para o entendimento do “Projeto Coca-Cola” estar dentro deste contexto terminológico.

3.2 O que leva inserções a ser conceitual?

Em 1969, anos após cunhar o termo “arte conceitual”, o artista Sol LeWitt desenvolveu no texto “*Sentenças sobre Arte Conceitual*”⁹⁸ alguns conceitos que formaram, na passagem da década de 1960 para 1970, uma das bases teóricas do movimento conceitual. Sob uma conduta singular, o artista não propôs que esse texto seja uma arte propriamente dita, mas uma argumentação sobre ela. Sendo assim, como bem assinalado por Lewitt ao refletir criticamente sobre o que cerca a arte, ele elencou alguns pontos moldais que predominam na dita “arte conceitual”:

Ideias em si podem ser trabalhados de arte; estão em uma cadeia de desenvolvimento que eventualmente pode achar alguma forma. Nem todas as ideias precisam ser transformadas em algo físico. [...]. Um trabalho de arte pode ser entendido como um condutor da mente do artista para os observadores. Mas pode ser que ele nunca alcance o observador, ou pode ser que nunca saia da mente do artista. As palavras de um artista para outro podem provocar uma cadeia de ideias, se eles compartilham do mesmo conceito. 15. Uma vez que nenhuma forma é intrinsecamente superior a outra, o artista pode usar qualquer forma, desde uma expressão por meio de palavras (escritas ou faladas) até igualmente a realidade física. [...]. Todas as ideias são arte, se dizem respeito à arte e estão incluídas nas convenções da arte.⁹⁹

Acerca dos pontos selecionados anteriormente do texto de Sol LeWitt, evidencia-se uma proposta baseada na potencialidade que uma ideia ou conceito

⁹⁸ LEWITT, Sol. “Sentenças sobre Arte Conceitual”. Janeiro de 1969. In: FERREIRA, Glória. COTRIM, Cecília. [Org.]. *Escritos de Artistas: Anos 1960-1970*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006, p. 207.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 206.

pode ter, sem necessidade de sua materialização física. Entretanto, mais do que desafiar a concepção tradicional do objeto de arte, a tendência conceitual valoriza o processo agregado à produção de uma obra sob um prisma de desenvolvimento intelectual e teórico. Pois, a exploração da linguagem, comunicação e conceitos poderia libertar o artista das limitações materiais que lhe são impostas.

De toda forma, dada a incerteza da comunicação entre a idealização de um artista e seu público, a experiência deste circuito pretende gerar uma interação singular e aberta. Por exemplo, entre os trechos 14 e 17, quando Sol LeWitt equipara diferentes métodos de expressão - textos, palavras e ideias - ao mesmo valor do objeto físico, pode-se inferir uma definição sobre uma arte mais expansiva e inclusiva. Segundo esta vertente de “arte conceitual”, potencializada pelo conceito, desafiavam-se os limites tradicionais de uma obra à sua estrutura física¹⁰⁰.

Neste mesmo período, enquanto Sol LeWitt argumenta sobre os indicadores conceituais, o artista americano Joseph Kosuth desenvolve, no texto “A arte depois da Filosofia”¹⁰¹, seu entendimento sobre “arte conceitual”. Em sua argumentação, Kosuth identifica que esta corrente artística estrutura-se tanto pelo predomínio da linguagem e de suas correlações quanto por suas proposições analíticas e de tendências tautológicas. Assim, na visão de Kosuth, as obras conceituais não necessitam das experiências vividas para serem compreendidas, contudo, os significados dos trabalhos poderiam ser identificados pela própria autossuficiência dos conceitos e ideias empregados¹⁰². Esse momento acabaria sendo marcado, tanto nos Estados Unidos quanto na Inglaterra, por uma prática conceitual liderada e extravasada pela linguagem verbal¹⁰³.

No ano de 1973, após a mostra “Information” e junto do efervescente debate sobre a prática conceitual, foi publicado pela crítica e escritora Lucy Lippard o célebre texto “Six Years: The Dematerialization of the Art Object from

¹⁰⁰ LEWITT, Sol. “Sentenças sobre Arte Conceitual”. Janeiro de 1969. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. [Org.] *Escritos de Artistas: Anos 1960-1970*, Rio de Janeiro: Zahar, 2006, p. 205-207

¹⁰¹ KOSUTH, Joseph. “A arte depois da filosofia”. Outubro-dezembro de 1969. In: FERREIRA, Glória. COTRIM, Cecília. [Org.] *Escritos de Artistas: Anos 1960-1970*, Rio de Janeiro: Zahar, 2006, p. 210-234.

¹⁰² KOSUTH, Joseph. 1969, apud FREITAS, Artur. “Arte de guerrilha”. 1. ed. Edusp, 2013, p. 42-44.

¹⁰³ FREITAS, Artur. *Arte de guerrilha*. 1. ed. Edusp, 2013, p. 43.

1966 to 1972”¹⁰⁴ que argumentava sobre as transformações na arte daquele período. Nesse texto, a autora expõe a crescente importância dada às ideias em detrimento dos objetos físicos, argumentando que, embora a tendência conceitual fosse dominada pela linguagem, também deveria ser vista por seu cruzamento entre arte e realidade social. Para Lippard, os novos e conflituosos tempos indicavam uma arte que não se reduzia ao debate estético e intelectual, mas também a um canal que fosse engajado e capaz de refletir sobre as questões sociais e políticas que o período pedia¹⁰⁵.

Sobre esta “arte conceitual”, o professor de história da arte Artur Freitas entende que as diversas reflexões e argumentos desenvolveram ao termo “uma expressão ampla o bastante”. Em outro sentido, devido aos alargamentos das fronteiras, o conceito acabou engendrando trabalhos de diferentes estilos, como “body-art”, “earthwork” e da arte-postal, e não só daqueles prismas conceituais que colocavam a palavra como soberana¹⁰⁶.

Portanto, na visão de Arthur Freitas, esta condição de “arte conceitual” sem estruturas fixas, e que tende a desafiar a posição do objeto de arte, contempla-se em um conceito mais amplo, que apresenta como “conceitualismo”, em que desabafou:

De um modo geral, o conceitualismo não é outra coisa senão a própria crise do objeto de arte, o que tem amplas implicações. Essa crise, que afinal converteu juízos estéticos em políticos, foi generalizada em forma como consciência histórica a partir dos anos 1960 e variou em forma e intensidade conforme o contexto, o que decerto explica parte da violência que adquiriu na arte latino-americana e em particular, [...] nas vanguardas brasileiras.¹⁰⁷

Por conseguinte, assim como Lucy Lippard discute a “desmaterialização” do objeto de arte, Freitas argumenta que o termo “conceitualismo” também abarque uma ruptura com o estatuto físico de uma obra de arte. Neste período, enquanto a produção conceitualista dos grandes centros econômicos debate sobre

¹⁰⁴ LIPPARD, Lucy. *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. Berkeley: University of California Press, 1997.

¹⁰⁵ LIPPARD, Lucy. 1997. apud FREITAS, Artur. *Arte de guerrilha*. 1. ed. Edusp, 2013, p. 44-45.

¹⁰⁶ FREITAS, Artur. *Arte de guerrilha*. 1. ed. Edusp, 2013, p. 46.

¹⁰⁷ Ibid., p. 47.

os meios sistemáticos de comunicação de ideias e seus signos, na América Latina, como sugere Artur Freitas, o surgimento das violentas e sanguinárias ditaduras consolidaria um “conceitualismo” por uma dinâmica muito peculiar. Segundo Freitas, os artistas latinos adotam o estilo sem se esquecerem da experiência social vivida, entretanto, não se afastam da pauta teórica, estética e linguística em andamento. Sobre a condição do artista latino-americano, Freitas entende que o estilo conceitualista emerge de “uma vanguarda comprimida” que se preocupava, no mesmo momento, tanto com “a atualização cultural” quanto com um maior desenvolvimento e posicionamento sobre a realidade social e política que os circundava¹⁰⁸.

A respeito das raízes do termo “arte conceitual latino-americana”, pode-se observar, no ano de 1972, quando o historiador espanhol Simon Marchán Fiz identifica o surgimento, em países periféricos como Espanha e Argentina, de um “conceitualismo ideológico”. Para Marchán Fiz, estes artistas periféricos adotaram em suas bases conceituais um posicionamento que pudesse expor a realidade política e social vivida. Portanto, escapando da concepção de Joseph Kosuth, onde o trabalho artístico poderia se tornar tão autoconsciente e auto-referencial que talvez não pudesse mais se aproximar das ordens sociais, políticas ou culturais¹⁰⁹.

Nesse sentido, de acordo com a curadora e historiadora de arte Mari Carmen Ramírez, em seu texto “Blueprint Circuits: Conceptual Art and Politics in Latin America”¹¹⁰, a presença deste “conceitualismo ideológico”, abordado por Marchán Fiz, poderia ser identificado também em outros países periféricos e latinos, como Brasil, Uruguai e Chile. Segundo Ramírez, o legado do colonialismo na América Latina desenvolveu lacunas culturais, que, envolvidas muitas vezes por termos antagônicos, como “Norte” e “Sul” ou “centro” e “periferia”, colocavam os artistas latinos em um espaço de subordinação¹¹¹.

Por esse caminho, analisando alguns trabalho latinos deste período, entre eles os de Cildo Meireles, a curadora verifica que muitos destes intelectuais

¹⁰⁸ FREITAS, Artur. *Arte de guerrilha*. 1. ed. Edusp, 2013, p. 53.

¹⁰⁹ FIZ, Simon Marchán, 1972. Apud RAMÍREZ, Mari Carmen. “Blueprint Circuits: Conceptual Art and Politics in Latin America”. In: RASMUSSE, Aldo. (Ed.) *Latin American artists of the twentieth century*. Exhibition Catalogue. New York: MOMA, 1993, p. 156.

¹¹⁰ RAMÍREZ, Mari Carmen. “Blueprint Circuits: Conceptual Art and Politics in Latin America”. In: RASMUSSE, Aldo. (Ed.) *Latin American artists of the twentieth century*. Exhibition Catalogue. New York: MOMA, 1993.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 157.

latinos atuavam a partir de uma “rota inversa”, que fosse capaz de reverter esta polaridade cultural¹¹². Por esse meio, como argumenta Ramírez, a tentativa destes artistas latinos em fechar esse ciclo de subordinação seria o “cerne das preocupações latino-americanas desde o período colonial”¹¹³. Para a curadora, a forma de atuação dos artistas da América Latina é definida por:

[...] uma busca constante para abrir um espaço para mudança em meio à teia de circuitos econômicos e culturais que continuam a determinar a experiência dos artistas nesta região¹¹⁴.

Sob esta perspectiva inicial, a curadora analisa a relação entre a construção de uma “arte conceitual latino-americana” e suas particularidades com o violento período de transformações sociais presenciado durante a passagem dos anos de 1960 para 1970. Segundo Ramírez, a relação dos artistas com a experiência do autoritarismo estatal conduziu-os a um modo de atuação marcado por recusas e distanciamentos em relação aos modelos e referências institucionais. Além disso, os estigmas impostos pelas normas de reconhecimento sobre os artistas latinos, como bem observa a curadora, baseavam-se nos estereótipos que o mercado promovia sobre a expressão e relação com as formas do “Movimento Muralista Mexicano”. Portanto, na visão de Ramírez, para se desvincular dessas convenções prévias, surgiu a necessidade dos artistas latinos atualizarem suas expressões de arte política.¹¹⁵

Por essa esteira, Marí Carmen Ramírez argumenta que a aproximação dos artistas latino-americanos com a tendência de “arte conceitual” se dava por dois fatores. No primeiro, a ampliação da questão estética para algo além dela, ou seja, permitindo reflexões e análises na arte de questões sociais e políticas. No segundo ponto, a capacidade dos estilos em possibilitar a crítica de instituições e sistemas

¹¹² Idem.

¹¹³ Tradução livre: “has been at the heart of Latin American concerns since the colonial period.” RAMÍREZ, Mari Carmen. “Blueprint Circuits: Conceptual Art and Politics in Latin America”. In: RASMUSSEM, Aldo. (Ed.) *Latin American artists of the twentieth century*. Exhibition Catalogue. New York: MOMA, 1993, p. 157.

¹¹⁴ Tradução livre: “a constant search to open a space for change amid the web of economic and cultural circuits that continues to determine the experience of artists in this region.” RAMÍREZ, Mari Carmen. “Blueprint Circuits: Conceptual Art and Politics in Latin America”. In: RASMUSSEM, Aldo. (Ed.) *Latin American artists of the twentieth century*. Exhibition Catalogue. New York: MOMA, 1993, p. 157.

¹¹⁵ Ibid., p. 159.

vigentes, conforme observado por Ramírez, possibilitou a introdução de novas perspectivas sobre a precariedade das estruturas e suportes na América Latina¹¹⁶. Assim sendo, a curadora definiria a “arte conceitual latino-americana” ao explicar que:

No trabalho da maioria dos artistas conceituais em consideração, os esforços para estabelecer pontes para negociar significados evoluíram para uma tática deliberada de inserção nos circuitos artísticos e ideológicos predominantes. Isso foi feito para expor mecanismos de repressão e desestabilizar o status da identidade latino-americana como uma mercadoria trocada ao longo do eixo entre centro e periferia. O desenvolvimento de uma linguagem conceitual estratégica desse tipo, no entanto, eventualmente situou o trabalho desses artistas em uma relação paradoxal com um princípio fundamental da arte conceitual europeia e norte-americana: a desmaterialização do objeto de arte discreto e sua substituição por uma proposição linguística ou analítica. Os artistas latino-americanos inverteram esse princípio através da recuperação do objeto, na forma do Readymade duchampiano, produzido em massa, que é o veículo de seu programa conceitual. As garrafas de Coca-Cola, notas bancárias e caixas de couro de Meireles; [...] ¹¹⁷

Segundo Ramírez, o contexto artístico brasileiro participou de uma condição muito particular na América Latina. Diferentemente dos outros países latinos, os trabalhos de Hélio Oiticica e Lygia Clark promoveram uma abordagem experimental que, além de antecipar algumas tendências, proporcionou um

¹¹⁶ RAMÍREZ, Mari Carmen. “Blueprint Circuits: Conceptual Art and Politics in Latin America”. In: RASMUSSE, Aldo. (Ed.) *Latin American artists of the twentieth century*. Exhibition Catalogue. New York: MOMA, 1993, p. 159.

¹¹⁷ Tradução livre: “In the work of most of the Conceptual artists under consideration, the aims of bridging distance to negotiate meaning evolved into a deliberate tactic of insertion into prevailing artistic and ideological circuits. This was done in order to expose mechanisms of repression and disrupt the status of Latin American identity as a commodity exchanged along the axis between center and periphery. The development of such a conceptual strategic language, however, eventually situated the work of these artists in a paradoxical relation to a fundamental principle of European and North American Conceptual art: the dematerialization of the discrete object of art and its replacement by a linguistic or analytical proposition. Latin American artists inverted this principle through a recovery of the object, in the form of the mass-produced Duchampian Readymade, which is the vehicle of their conceptual program. Meireles's Coca-Cola bottles, bank notes and leather boxes; (...)” RAMÍREZ, Mari Carmen. “Blueprint Circuits: Conceptual Art and Politics in Latin America”. In: RASMUSSE, Aldo. (Ed.) *Latin American artists of the twentieth century*. Exhibition Catalogue. New York: MOMA, 1993, p. 159.

ambiente artístico no Brasil favorável à radicalidade, no qual podia apoiar a prática de arte conceitual¹¹⁸.

Diante do exposto, e retornando ao “Projeto Coca-Cola”, podemos perceber que Meireles desafia as convicções de arte conceitual europeia e norte-americana, pois, ao invés de se desvincular do objeto, subverte a lógica da desmaterialização do objeto de arte ao recuperá-lo por meio de inserções.

Dessa forma, parece-nos oportuno destacar que, em “Inserções”, os cascos retornáveis do refrigerante são transformados por Meireles não apenas como obras de arte, mas também como possíveis veículos de informação. Assim, a partir de uma inversão estratégica, o artista propõe que o objeto comum, mesmo que imbuído de seus próprios significados, opere, em seu próprio circuito, outras representações.

Conforme essa linha de pensamento, Ramírez sustenta que a diferença entre a base política da “arte conceitual latino-americana” para a visão tautológica de “arte conceitual” dos grandes centros culturais baseava-se em dois fatores. Primeiramente, a curadora sugere que a recuperação do objeto, assim como sua inserção na proposição conceitual, são consequências das demandas do contexto latino-americano. Em segundo lugar, para Ramírez, a ausência de uma realidade de condições ideais na América Latina, tornam o modelo tradicional inadequado. Com efeito, Ramírez afirma que, no contexto latino-americano, a elaboração da prática conceitual desenvolveu-se não apenas pela inversão das estruturas tradicionais da “arte conceitual”, mas também pela exposição das realidades políticas e sociais vivenciadas¹¹⁹.

Por essa perspectiva, voltemos à abordagem de Cildo Meireles e sua obra “Inserções em circuitos ideológicos: Projeto Coca-Cola”. Durante a exposição “Information”, no texto “Cruzeiro Do Sul”, Meireles desafia os estereótipos que a percepção estrangeira possui sobre o “lado selvagem”, utilizando-se de nuances e metáforas. Apresentado na mesma mostra, fica evidente que a proposta do “Projeto Coca-Cola” de inserir frases políticas ou instruções de comportamento

¹¹⁸ RAMÍREZ, Mari Carmen. “Blueprint Circuits: Conceptual Art and Politics in Latin America”. In: RASMUSSE, Aldo. (Ed.) *Latin American artists of the twentieth century*. Exhibition Catalogue. New York: MOMA, 1993, p. 158.

¹¹⁹ RAMÍREZ, Mari Carmen. “Blueprint Circuits: Conceptual Art and Politics in Latin America”. In: RASMUSSE, Aldo. (Ed.) *Latin American artists of the twentieth century*. Exhibition Catalogue. New York: MOMA, 1993, p. 165-166.

nos cascos de Coca-Cola posiciona o artista dentro de uma certa tendência política. Por outro lado, na revista “Malasartes”, a operação do “Projeto” remonta um contexto anterior, relacionado as tentativas de debater a produção cultural dentro do âmbito social e popular, onde os intelectuais da revista promoveram, sob um esforço coletivo, uma plataforma que visava democratizar a discussão e a disseminação de ideias sobre a arte.

Sendo assim, conforme alerta Sérgio Martins, a obra de Cildo Meireles pode ser lida de inúmeras maneiras:

Foi também um aceno inconfundível à crítica artística contínua de Meireles sobre o valor e suas implicações ideológicas. Essa faceta importante de sua produção foi em parte obscurecida pela ênfase muito maior que críticos internacionais - muitas vezes inflando de maneira míope suas obras politicamente mais explícitas - deram ao 'Projeto Coca-Cola'. O problema, na minha opinião, é que reduzir a importância política das obras de Meireles à sua suposta eficácia, seja como peças de protesto ou como armas de informação clandestinas, é perder de vista o fato de que ele se preocupa igualmente com questões complexas relacionadas à linguagem, representação e ontologia da arte, tanto quanto os expoentes mais ortodoxos da arte conceitual anglo-americana; em um sentido mais forte, a significância política de seu trabalho reside precisamente em sua abordagem heterodoxa dessas questões.¹²⁰

Seguindo a interpretação de Martins, entendemos que avaliar um trabalho como o “Projeto Coca-Cola” à uma visão única, pode resultar em simplificações que não captam integralmente a complexidade da obra. Por conta disso, após todo esse estudo, acreditamos que esta obra específica de Meireles posiciona-se num ritual de passagem, entre os resquícios da vanguarda brasileira dos anos 1960 e a atualização das novas práticas artísticas dos anos 1970. Por fim, entendemos que “Inserções em circuito ideológicos: Projeto Coca-Cola” possui um lugar de bastante importância para a historiografia de arte brasileira e latino-americana. Pois, além de agrupar-se junto ao termos de “conceitualismo” e “arte conceitual latino-americana”, conseguiu inverter a condição de “arte conceitual” imposta pelas convenções dos grandes centros.

¹²⁰ MARTINS, Sérgio Bruno Guimarães. “Occasion”. In: FERNANDES, João; SERRANO, Angel (Org.). *Cildo Meireles*. Serralves: Museu de Arte Contemporânea de Serralves, 2013, p. 209.

Conclusão:

Quando refletimos sobre a figura de Cildo Meireles e seu trabalho “Inserções em circuitos ideológicos: Projeto Coca-Cola”, apresentado na exposição “Information”, muitas das amplas definições acabam por contribuir para o entendimento historiográfico que esta obra se aproxima das definições gerais sobre “arte conceitual”. No entanto, ao nos aprofundarmos nas nuances que estavam em jogo para o artista brasileiro, podemos observar as tentativas de Cildo Meireles de inserir nos cascos – com o apoio de “Cruzeiro do Sul” - diversas questões contemporâneas.

Através dessa monografia, portanto, pretendeu-se explorar as características, visões e percepções em torno do trabalho de Meireles e suas possíveis associações com os termos conceitualistas realizada pela historiografia de arte. Durante o estudo, percebemos que, mesmo que utilize frases políticas nos cascos de refrigerante, a atuação de Meireles na obra não se reduz exclusivamente a isso. Apesar de Cildo Meireles ter recusado diversas vezes sua proximidade com a “arte conceitual”, a historiografia acabou por estruturar o “Projeto Coca-Cola” dentro do contexto da “arte conceitual latino-americana”.

Nesse sentido, apoiado em textos e análises que delineiam a “arte conceitual”, o estudo buscou refletir sobre os pontos de convergência e possíveis reduções que o termo em questão possa inferir à obra de Meireles. Esse tipo de abordagem contribuiu de forma significativa para compreender a potencialidade deste trabalho de Meireles, pois destacou o modo de atuação do artista e suas aproximações com as lógicas do período. Com efeito, entendemos que ao argumentar sobre este projeto a partir de uma visão anglo-americana, corremos o risco de ocultar diversas nuances históricas da obra. Por outro prisma, por mais que possa não abarcar por completo o trabalho de Meireles, o termo “arte conceitual latino-americana” contextualiza a obra do artista dentro de uma tendência produtiva mais adequada.

Deste modo, espera-se que este estudo contribua para o debate sobre a “arte conceitual latino-americana” e para o desenvolvimento de uma percepção de que o “Projeto Coca-Cola” foi um trabalho que, posicionado em um importante

palco cultural, debateu tanto a transitoriedade de suportes e materiais no contexto institucional e mundial da arte, quanto possuía sua carga contestatória e política.

Por conseguinte, entendemos que, independente da condição do sistema precário da arte brasileira ou pelo aumento do autoritarismo vigente nos anos 1970, Meireles não se distanciou de um debate profundo sobre o papel da arte como instrumento de informação ou de resistência cultural. Por esse sentido, evidenciando o trabalho de Meireles em um ritual de passagem entre a prática experimental e os novos indicativos do fazer artístico, compreendemos que o “Projeto Coca-Cola” emerge como uma obra de extrema importância para a historiografia de arte latino-americana. Devido à sua potencialidade, o “Projeto Coca-Cola”, além de ser um trabalho que pode sintetizar a base lógica da “arte conceitual latino-americana”, demonstra-se um importante ponto de inflexão sobre as possíveis reduções que um termo possa provocar. Tendo isso em vista, é crucial evitar reduzir um trabalho de arte e toda a sua complexidade histórica.

Referências Bibliográficas:

AYALA, Walmir. **Salão dos ETC**. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 28 out. 1969.

BITTENCOURT, Francisco. **A vanguarda visual dos anos 1970**. Tribuna da Imprensa, Rio de Janeiro, p. 10-11, abril de 1976.

BÜRGER, Peter. **Teoria de Vanguarda**. Lisboa: Vega, 1993.

CAMNITZER, Luis. **Arte contemporânea Colonial**. In: COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória. (Org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. **Arte engajada e transformação social: Hélio Oiticica e a exposição Nova Objetividade Brasileira**. Estudos históricos, Rio de Janeiro, v. 25, n. 49, p. 71-87, jan.-jun. de 2012.

DUARTE, Paulo Sergio. **Anos 60: transformações da arte no Brasil**. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998.

FERREIRA, Glória; TERRA, Paula. (Org.). **Situações: Arte Brasileira – anos 1970**. Rio de Janeiro: Fundação Casa França-Brasil, 2000.

FREITAS, Artur. **Arte de guerrilha**. 1. ed. São Paulo: Edusp, 2013.

GULLAR, Ferreira. **Arte neoconcreta: uma experiência radical**. In: Ciclo de exposições sobre arte no Rio de Janeiro. *Neoconcretismo/1959-1961*. Rio de Janeiro: Galeria de Arte BANERJ, setembro de 1984.

_____. **Concretos de São Paulo no MAM do Rio**. In: AMARAL, Aracy. *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*. Rio de Janeiro e São Paulo: MEC - Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1977. Artigo publicado originalmente no Jornal do Brasil de 16 de julho de 1960.

_____. **Cultura posta em questão**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

_____. **Vanguarda e subdesenvolvimento**. Ensaaios sobre arte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

Introdução. *Malasartes*, Rio de Janeiro, n. 1, set.-out.-nov. 1975.

KOSUTH, Joseph. **A arte depois da filosofia**. In: FERREIRA, GLÓRIA; COTRIM, CECÍLIA. (Org.). *Escritos de Artistas: Anos 1960-1970*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

LEWITT, Sol. **Sentenças sobre Arte Conceitual**. Janeiro de 1969. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.). *Escritos de Artistas: Anos 1960-1970*. Rio de Janeiro: Zahar, pp. 205-207, 2006.

LIPPARD, Lucy. **Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972**. Berkeley: University of California Press, 1997.

LOPES, Fernanda. **Área Experimental: Lugar, Espaço e Dimensão do Experimental na Arte Brasileira dos Anos 1970**. Bolsa de Estímulo à Produção Crítica, Minc/Funarte, 2012.

MARTINS, Luiz Renato. **A nova figuração como negação**. *Ars*, São Paulo, v. 4, n. 8, p. 61-69, 2006.

MARTINS, Sérgio Bruno Guimarães. **Arte negativa para um país negativo: Antonio Dias entre o Brasil e a Europa**. São Paulo: Ubu Editora, 2023.

_____. **Constructing an Avant Garde: Art in Brazil (1949-1979)**. 1. ed. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2013. v. 1. 248p.

_____. **Hélio Oiticica: Mapping the Constructive**. University College London. *Third Text*, v. 24, n. 4, July, p. 409-422, 2010.

_____. **Occasion**. In: FERNANDES, João; SERRANO, Angel (Org.). *Cildo Meireles*. Serralves: Museu de Arte Contemporânea de Serralves, 2013.

MARTINS, Vera. **“A 40 graus acima de Dada”: manifesto do novo realismo**. *Jornal do Brasil, Artes*, 4º caderno, 4 de julho de 1961.

MCSHINE, Kynaston. **Acknowledgments**. In: *Information*. New York: The Museum of Modern Art, 1970. (Catálogo de exposição)

MEIRELES, Cildo. **A arte nos caminhos da morte?** [28 de janeiro de 1976]. *Correio Braziliense*. Entrevista concedida a Hugo Auler. In: SCOVINO, Felipe. (Org.). *Encontros: Cildo Meireles*. Beco do Azogue, 2009.

_____. **Cruzeiro do Sul**. In: *Information*. New York: The Museum of Modern Art, 1970. (Catálogo de exposição)

_____. **Inserções em circuitos ideológicos**. *Revista Malasartes*, novembro de 1975.

_____. **Um Sutil ato de malabarismo**. Depoimento cedido para Ronaldo Brito no jornal *Opinião*, 24 de outubro de 1975. In: SCOVINO, Felipe. *Encontros: Cildo Meireles*. Beco do Azogue, 2009.

MORAIS, Frederico. **A arte não pertence a ninguém**. In: RIBEIRO, Marília Andrés (Org.). *Entrevista com Frederico Moraes*. Revista da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte: UFMG, v. 20, n. 1, 2013.

_____. **Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro: 1816-1994.** Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

_____. **Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da "obra".** Revista de Cultura Vozes, Rio de Janeiro, Brasil, v. 1, n. 64, p. 45-59, jan./fev. 1970.

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto.** Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

_____. **Depoimento.** *Catálogo de Exposição.* Opinião 66, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1966.

_____. **Esquema geral da Nova Objetividade.** In: FERREIRA, Glória. COTRIM, Cecília. *Escritos de artistas: Anos 60/70.* Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

PEDROSA, Mário. **Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica.** In: FERREIRA, Glória. *Crítica de Arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas.* Rio de Janeiro: Funarte, 2006. Texto originalmente publicado em Correio da Manhã, 26 de junho de 1966.

RAMÍREZ, Mari Carmen. **Blueprint Circuits: Conceptual Art and Politics in Latin America.** In: RASMUSSEN, Aldo (ed.). *Latin american artists of the twentieth century. Exhibition Catalogue.* New York: MOMA, 1993.

REIS, Paulo Roberto de Oliveira. **Exposições de arte - vanguarda e política entre os anos 1965 e 1970.** Tese de doutorado em História. Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2005.

SALZSTEIN, Sônia. **Uma dinâmica da arte brasileira: modernidade, instituições, instância pública.** Novos Estudos CEBRAP, São Paulo, n. 50, 1998.

SILVA, João Batista Peixoto da. **Geração Coca-Cola: escrita de si, memória e cultura jovem em Feliz Ano Velho.** Dissertação (História) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2012. Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/tede/5987>>. Acesso em: 7 Jul. 2023.

SCHWARZ, Roberto. **Cultura e Política: 1964-1969.** O Pai de Família, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

SCOVINO, Felipe. **Encontros: Cildo Meireles.** Beco do Azougue, 2009.

TELLES, Martha; TORRES, Fernanda. **A relação entre crítica e produção na formação de um pensamento contemporâneo de arte no Brasil na década de 1970.** Ars, São Paulo, ano 15, n. 29, 2017.

Anexos:



Figura 1.1 – Cildo Meireles, *Inserções em circuitos ideológicos: Projeto Coca-Cola*, 1970.

Fonte: Pedro Oswaldo Cruz



Figura 1.2 - Cildo Meireles, *Inserções em circuitos ideológicos: Projeto Coca-Cola*, 1970. Fonte: www.casadaros.net



Figura 1.3 - Hélio Oiticica, *Parangolés*, 1965.

Fonte: www.projetooho.com.br



Figura 1.4 - Hélio Oiticica, *Parangolés*, 1967. Foto: Andreas Valentin.

Fonte: www.projetooho.com.br



Figura 2.1 – Cildo Meireles, *Volumes Virtuais*, 1968-1969/2003.
Fonte: Ela Bialkowska

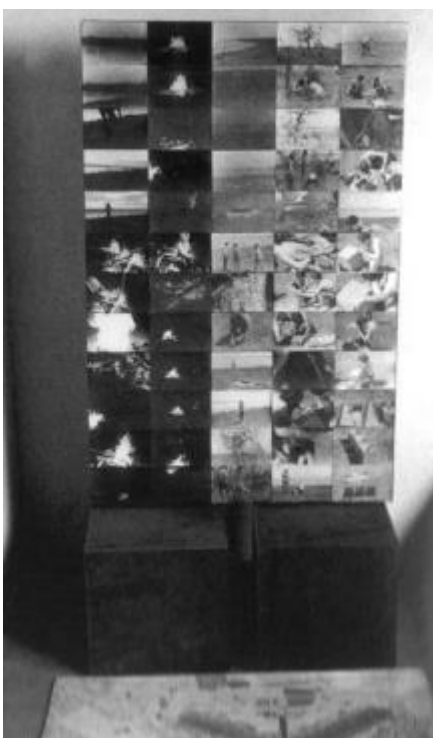


Figura 2.2 – Cildo Meireles, *Arte física: Caixas de Brasília/Clareira*, 1969.
Fonte: Regina Bittencourt.



Figura 2.3 – Cildo Meireles, *Tiradentes: totem-monumento ao preso político*, 1970. Fonte: Luiz Alphonsus