

Cildo Meireles

No reino da foda: 1964 - 1987

Ricardo Sardenberg

“Meu desenho, como disse, é premonitório em relação a
minha própria obra”
Cildo Meireles em entrevista com Frederico Morais.

Como bem observado pelo crítico de arte Frederico Morais, no currículo de Cildo Meireles as exposições individuais de desenhos são raras: no Museu de Arte Moderna da Bahia em 1967, na Pinacoteca do Estado de São Paulo, em 1978, no Paço Imperial do Rio de Janeiro, 1998 e a grande mostra curada pelo próprio crítico no Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, em 2005. Lá se vão quase 20 anos. O curioso é que ao longo de toda sua carreira, com a exceção de um interregno de 5 anos, entre 1968 a 1973, Cildo sempre foi um desenhista quase compulsivo e, não raras vezes, selvagem. Explorando desde a linha até os campos cromáticos de alta intensidade, passando pelos desenhos mais conhecidos, que estruturam projetos para obras mais complexas e normalmente mostrados em grandes exposições de suas instalações. Para muitos observadores da carreira do artista, pode parecer quase como se houvesse dois Cildos, ou uma bifurcação na sua obra: aquele mais visto, com as grandes instalações e projeto ditos conceituais e bastante revisitado, e o outro, expressionista, um retratista, um cronista social do Brasil dos anos 1970 e 1980, ou como ele mesmo descreveu: “Houve um momento no qual meu desenho era sofrimento, como se fosse trabalho de um repórter político ou policial... havia toda aquela adrenalina juvenil. Se não desenhasse, eu provavelmente teria mais espinhas. Era algo biológico. E também catarse”.

Embora seja correto afirmar que existe, na trajetória de Cildo, uma obra anti-imagética que surgiu contemporânea à explosão da arte conceitual no circuito internacional, sendo inserções em circuitos ideológicos o exemplo mais óbvio, e que as inserções são, não por acaso, contemporâneas aos 5 anos de interregno sem desenhar, algo pouco observado na obra do Cildo é a constante potência imagética de quase todas as suas instalações. Estas, com frequência, são

“My drawing, as I said, is prescient of
my own oeuvre.”
Cildo Meireles interviewed by Frederico Morais.

As rightly noted by art critic Frederico Morais, over Cildo Meireles' career there have been only a few solo exhibitions with drawings: at Museu de Arte Moderna da Bahia in 1967, at Pinacoteca do Estado de São Paulo in 1978, at Paço Imperial do Rio de Janeiro in 1998, and, finally, the large retrospective curated by the critic himself at Centro Cultural Banco do Brasil in Rio de Janeiro in 2005. And this was almost 20 years ago. It is noteworthy that throughout his entire career, with the exception of a 5-year break between 1968 and 1973, Cildo has always been a compulsive – and often wild – draftsman. The artist explores both the line and high intensity chromatic fields, including in his most well-known drawings, which are projects for more complex works and are typically shown in large exhibitions of his installations. For many of those who have been observing his career, it might almost seem that there are two Cildos, or at least a crossroad in his work: the most visible one, with his large-scale installations and his regularly revisited so-called conceptual projects, and the other, an expressionist, portrait artist, a social commentator on Brazil in the 1970s and 1980s, or in his own words: “There was a point at which my drawing was suffering, as if it was the work of a political or police reporter... there was all that juvenile adrenalin. If I didn't draw, I would probably have had more pimples. It was something biological, also cathartic.”

Even though it is correct to argue that there is an anti-image element in Cildo's practice that emerged simultaneously to the conceptual art boom that took over the international art scene – of which the most obvious examples are the Insertions into Ideological Circuits, which, not by chance, are contemporary to the 5-year break from drawing – something which is rarely observed in Cildo's practice is the constant image power of almost all his installations. These are often near transmutations from the two-dimensional

quase que transmutações da imagem bidimensional para o campo tridimensional, o que não chega a ser uma surpresa, visto que Cildo faz parte de uma geração pós-neoconcreto, movimento que havia também alterado o estatuto da imagem nos anos 1960. Por exemplo, Desvio para o vermelho: Impregnação, 1967-1984, talvez seu trabalho mais icônico, é uma obra inaugural e, ao mesmo tempo, o exemplo mais contundente de uma imagem-síntese que une, por um lado, a vida mundana de conforto material da classe média branca urbana que ascendia no Brasil dos anos 1970, uma imagem realista e, por outro, o sonho, o lugar onírico da vigília com forte conotação erótica e de morte. Mas outras grandes instalações podem também ser vistas por essa chave da criação de imagens universais, com forte apelo subjetivo do artista. Instalações como Babel, Volátil, Marulho são todas elas imagens realistas compostas de materiais simples e mundanos, que tem no cuidado na iluminação altamente controlada de suas salas um instrumento para se chegar não só à experiência, mas também à uma visualidade.

Cildo Meireles: No reino da foda (1964 – 1987) abre com um desenho de 1964, quando o artista tinha apenas 16 anos, mas que já contém, quase de forma premonitória, o germe de toda a urgência que aparecerá em seus desenhos futuros. Já marcado pelos eventos políticos daquele ano que culminaram no golpe militar, esse desenho em nanquim, merthiolate e clara de ovo com pigmento sobre papel, já apresenta um artista sofisticado no trato com os materiais e capaz de apresentar uma imagem-síntese de uma situação - no caso, o medo. Nele, Cildo apresenta duas cabeças sombrias com largas testas que se assemelham a capacetes de soldados.

Já no ano seguinte, Cildo cria os nove desenhos, dos quais dois estão na exposição, aos quais deu o título de No reino da foda. Fortemente inspirado pelo escritor Henry Miller, Cildo “chegou a ocupar os vazios no início e no final dos capítulos de Trópico de Câncer e Trópico de Capricórnio, com desenhos”, como relatou Frederico Moraes, e reproduz aqui trechos que Frederico tirou de Trópico de Câncer e que remetem à várias referências utilizadas pelo artista:

“Ela descia furtivamente no escuro, tão logo sentia pelo cheiro que eu estava lá, sozinha, e grudava sua boceta toda sobre mim. Quando me lembro, era também uma boceta enorme. Um labirinto escuro e subterrâneo dotado de divãs e cantos confortáveis, dentes de borrachas e seringas, ninhos macios, acolchoados e folhas de amora. Eu entrava com verme solitário e me enterrava em uma pequena fenda onde

to the three-dimensional field, which is not surprising, given that Cildo is part of a post-neo-concrete generation, a movement that also changed the status of the image in the 1960s. For example, Red Shift 1: Impregnation, 1967-1984, perhaps his most iconic work, is an inaugural piece and, at the same time, the most striking example of an image-synthesis that brings together, on the one hand, the realist image of the mundane comforts of the White middle class that was ascending in Brazil in the 1970s, and, on the other hand, the dream, an oneiric place of vigil with strong erotic and death connotations. However, other large installations can also be seen through the prism of the creation of universal images, with a strong subjective appeal from the artist. Installations such as Babel, Volatile and Marulho are all realist images made from simple and mundane materials, whose attention to the rooms' highly controlled lighting is a tool for reaching not only experience but also visuality.

Cildo Meireles: In the Kingdom of Fuck (1964 – 1987) opens with a drawing from 1964, when the artist was only 16 years old. It already contains, almost presciently, the seed of all the urgency that would appear in his future drawings. Impacted by the political events of that year, which culminated in the military coup, the drawing on paper, with India ink, Merthiolate and pigment egg white, already introduces a sophisticated artist able to handle materials and present the image-synthesis of a situation – in this case, fear. The drawing features two somber heads with large foreheads reminiscent of army helmets.

In the following year, Cildo produced the nine drawings, of which two are exhibited here, that received the title of In the Kingdom of Fuck. Strongly inspired by the writer Henry Miller, Cildo “managed to fill the gaps at the beginning and end of the chapters in Tropic of Cancer and Tropic of Capricorn, with drawing”, as noted by Frederico Moraes. Below, I have reproduced excerpts from Tropic of Cancer, which were selected by Moraes to evoke several of the references used by the artist:

“She'd steal down like that in the dark, soon as she smelled me there alone and plastered her cunt all over me. It was an enormous cunt, too, when I think back on it. A dark subterranean labyrinth fitted out with divans and cozy corners and rubber teeth and syringes and soft nestles and eiderdown and mulberry leaves. I used to nose in it like the solitary worm and bury myself in a little cranny where it was absolutely silent, and so soft and restful that I lay like a

o silêncio era absoluto e tudo tão macio e repousante que eu ficava como um golfinho em um banco de ostras [...] Às vezes era como andar numa montanha russa, um brusco mergulho e depois um jorro de vibrantes caranguejos do mar, os juncos balançando-se febrilmente e as guelras de minúsculos peixes encostando-se a mim como teclas de harmônica. Na imensa gruta negra um órgão suave toca uma música negra e rapinante. Quando ela atingia a nota mais alta, quando soltava todo o sulco, fazia um roxo violáceo, uma profunda mancha de amora como um crepúsculo, um crepúsculo ventrilocal... [...] E agora estou na mesma cama e a luz que existe em mim recusa se apagada [...] eu estou sozinho na Terra da Foda... no reino da super-boceta.”

Esses dois polos, o político-social e o erótico, parecem já estar bem firmes como temas que dominarão boa parte de sua produção futura, ora tendendo para um lado ora para o outro, mas em muitos desenhos eles partilham o mesmo espaço. Ao longo dos anos, Cildo criou toda uma espécie de personagens, mas também às vezes se afastou para representações que contestassem os espaços euclidianos, nos famosos Cantos, e também representações tênues da natureza como matas, floras e faunas. De certa forma, o artista inventariou e deu visibilidade para uma sensação de Brasil por meio de representações do medo, da violência, do sexo, da fantasia, das transformações urbanas e sociais. E, como ele mesmo disse nas aspas que dão título a esse texto, talvez devêssemos começar a olhar o “premonitório”, ao invés do “projeto”, em seus desenhos.

Uma característica muito reconhecida de Cildo Meireles é sua capacidade de contar histórias, reminiscências, lembranças que o marcaram e que comumente parecem explicar as origens dos trabalhos. De um jeito gentil, Cildo gasta boa parte do seu tempo com conversas que nos levam para outros lugares ou dimensões, outras possibilidades de significado e leitura do seu trabalho. Às vezes penso que são parábolas, e mesmo que nem todas as histórias sejam verdadeiras, acho que pouco importa. Talvez até melhor. Por isso, sempre penso em uma que me parece descrever bem a encruzilhada em que se encontrava o artista jovem quando sua obra começou a ganhar corpo.

Em 1968 ou 1969, o colecionador e marchand romeno radicado no Rio de Janeiro Jean Boghici comprou o Canto. Acho que era a primeira obra que Cildo vendeu na vida. Com apenas 18 anos, muito tímido, Cildo foi entregar a obra na casa do colecionador, que na época já era uma lenda no Rio. O

dolphin on the oyster-banks [...] Sometimes it was like riding the shoot-the-shoots, a steep plunge and then a spray of tingling sea-crabs, the bulrushes swaying feverishly and the gills of tiny fishes lapping against me like harmonica stops. In the immense black grotto there was a silk-and-soap organ playing a predaceous black music. When she pitched herself high, when she turned the juice on full, it made a violaceous purple, a deep mulberry stain like twilight... [...] And now I'm on the same bed and the light that's in me refuses to be extinguished [...] I am alone in the Land of Fuck... the realm of the super-cunt.”

These two poles, the social-political and the erotic, seem to have already been established as themes that would dominate a major part of Cildo's future practice, at times tending towards one and at other times towards the other, but in several drawings they share the same space. Over the years, Cildo created all sorts of characters, but also moved away from representations that contested the Euclidean space, in his famous Cantos, and also tenuous representations of nature as wood, flora and fauna. In some ways, the artist invented and gave visibility to a feeling of Brazil through representations of fear, violence, sex, fantasy and urban and social transformations. And, as Cildo himself said in the statement that gives title to this text, perhaps we should be looking at the “prescient” rather than the “project” in his drawings.

A very well-known characteristic is Cildo Meireles' ability to tell stories, reminiscences, memories that have marked him and that often appear to explain the origins of his work. In a very gentle way, Cildo spends a lot of his time with conversations that take us to new places or dimensions, new possibilities of meanings and readings of his works. Sometimes I think of them as parables, and even if they are not true, I don't think it matters. Perhaps it would be even better if they weren't. As such, I always think of a story that seems to describe well the fork in the road where the young artist was when his work began to gain weight.

In 1968 or 1969, the Rio-based Romanian collector and dealer Jean Boghici bought Canto. I think it was the first work Cildo sold in his life. At only 18, and very shy, Cildo went to the collector's house to deliver the work. He was already a legend in the city. The artist rang the bell and Jean opened the door speaking into one of those old-fashioned long-wired phones that allowed you to walk around the house whilst talking. Jean signaled the artist to come in and pointed to a living room

artista tocou a campainha e Jean abriu a porta falando num daqueles telefones antigos com fio muito longo que permitia caminhar pelo apartamento enquanto conversava. Jean fez sinal para o artista entrar e apontou uma sala onde Cildo poderia aguardar por uns minutos. Cildo, naturalmente nervoso, sentou no sofá, quando percebeu do outro lado da sala, sob uma mesa, um Bicho da Lygia Clark. Ele conhecia muito bem o trabalho, mas nunca tinha visto um ao vivo e muito menos tocado nele. Emocionado com o encontro inesperado com obra de uma artista que ele admirava, foi caminhando em direção à obra com a intenção de tocar e mover as peças, mudando sua configuração. No exato momento em que alcançou a obra e ia tocá-la, Jean apareceu na porta ainda no telefone e fez um gesto abanando as mãos como que muito nervoso por ver o jovem artista quase que pegando a obra. Cildo se assustou, e foi aí que Jean Boghici apontou para o chão. O seu desespero era porque o artista, para alcançar o Bicho da Lygia Clark, acabou caminhando, pisando em cima de um Portinari que estava estendido no chão.

Se esta história é real, não sei, mas para mim sempre foi uma descrição exata do encontro fortuito de três gerações de artistas que descreve as contradições em que se encontrava o artista mais jovem. Até hoje, dificilmente consigo olhar para uma peça do Cildo e não pensar que ele, desde o início, emaranhava os fios do já então moribundo modernismo brasileiro e do movimento neoconcreto para assim fazer o seu próprio desenho.

where Cildo could wait for a few minutes. Young Cildo, obviously nervous, sat on the sofa, when he noticed, on the other side of the room, on a table, one of Lygia Clark's Creatures. He knew the work well, but he had never seen one in the flesh, let alone touched one. Moved by the unexpected encounter with the work of an artist he admired, he walked towards it with the intention of touching and moving the pieces, changing the configuration, but when he was about to reach and touch the object, Jean appeared at the door – still on the phone – and made an annoyed gesture with his hands as if angry about seeing the young artist touching the artwork. Cildo got a fright and it was then that Jean Boghici pointed to the floor. He was upset because the artist, when trying to reach Lygia Clark's Creature, had walked over a Portinari that was stretched on the floor.

I don't really know if this story is real, but for me it has always been a precise description of a fortuitous encounter between three generations of artists, highlighting the contradictions that affected the youngest of them. Until today, I find it difficult to look at a work by Cildo without thinking that, since the beginning, he was already entangling the threads of the already moribund Brazilian modernism and neo-concretism as a way of creating his own drawings.