

**COLEÇÃO E ARQUIVO COMO PRÁTICA DO
ARTISTA: VERMELHO SOBRE VERMELHO**

**COLLECTION AND ARCHIVE AS ARTIST'S PRACTICE:
RED ON RED**

CAROLINE ALCIONES DE OLIVEIRA LEITE¹

Resumo

Baseado no conceito de colecionador de Walter Benjamin (em "O Colecionador", no livro *Passagens* Editora UFMG, 2009) e na proposição de Márcio Seligmann-Silva a respeito do ato de anarquizar para recolecionar, este artigo analisa a obra *Desvio para o Vermelho* (1967-1984) de Cildo Meireles. Ao recorrer ao método do arquivo na formação da coleção que constitui a obra, o artista assumiu a condição de um tipo de colecionador. Assim, este artigo investiga as tentativas de Cildo Meireles de reordenação do mundo a partir das diferentes versões da obra.

Palavras-chave: *Desvio para o Vermelho* (1967-1984). Arquivo. Coleção. Cildo Meireles.

Abstract

Based on Walter Benjamin's collector's concept (in "O Colecionador", in the book *Passagens*, Editora UFMG, 2009) and in the proposition of Márcio Seligmann-Silva regarding the act of anarchiving to recollect, this article analyzes the work *Desvio para o Vermelho [Red Shift]* (1967-1984) by Cildo Meireles. By using the method of archiving in the formation of the collection that constitutes the work, the artist assumed the condition of a type of collector. Thus, this article investigates the attempts of Cildo Meireles to reorganise the world as from the different versions of the work.

Keywords: *Desvio para o Vermelho [Red Shift]* (1967-1984). Archive. Collection. Cildo Meireles.

ISSN: 2175-2346

Impregnação, Entorno e Desvio

Cildo Meireles, aos cinco anos de idade, foi conduzido pelo pai para presenciar uma manifestação em favor da recuperação das liberdades democráticas na qual pôde ler, grafado supostamente com o sangue do jornalista assassinado, a inscrição “aqui morreu um jovem defendendo a liberdade de imprensa.”¹ (MEIRELES, 2009a, pp. 139-140). Ao ser apagada, a inscrição retornou ao muro, insistentemente e tantas vezes quanto possível, através da tinta vermelha e das mãos dos amigos do jornalista.

Anos adiante, com dezenove anos, Cildo Meireles imaginou uma sala repleta de objetos típicos de ambientes domésticos, todos com a cor vermelha. A imagem criada pelo artista ganhou forma em suas anotações-estudos e, com o passar do tempo, outros ambientes surgiram em suas anotações, um no qual uma garrafa virada derramava um líquido azul e outro no qual uma pia, com uma inclinação improvável, jorrava incessantemente um líquido. As anotações dos ambientes distintos, aparentemente desconexos, foram revisitadas por Cildo Meireles a partir do convite para participar de uma exposição com uma obra de grandes dimensões, que aconteceria em 1982 nos Estados Unidos. Cildo Meireles entendeu que os três ambientes – *Impregnação, Entorno e Desvio*, como o artista os nomeou – faziam sentido juntos, reunidos a partir do vermelho como elo de ligação, criando certo encadeamento de “falsas lógicas”, conforme descrito pelo artista (MEIRELES, 2013, p. 28). A exposição de 1982 não ocorreu, mas em outubro de 1984 o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ)² expôs, pela primeira vez, *Desvio para o Vermelho (1967-1984)*.

Entrar em *Desvio para o Vermelho* (Fig. 1) implica um confronto com uma organização curiosa, uma espécie de ordem à qual estão submetidos inúmeros objetos vermelhos que compõem o ambiente de *Impregnação*. Diversas obras de arte, entre objetos e utensílios domésticos, compõem um ambiente um tanto inusitado dada a predominância da cor vermelha que se multiplica, em diversos tons, em cada um dos objetos. Os pés descalços do visitante afundam e são acariciados pela maciez de um tapete vermelho que, juntamente com utensílios domésticos familiares, insiste em afirmar que se está em casa. A curiosidade do ambiente guia os pés e os olhos a um segundo ambiente – *Entorno* –, no qual, abruptamente, toda a claridade cessa junto com eventuais risos e comentários, dando lugar a um ambiente escuro onde uma garrafa deitada ao chão jorra, ou “chora”, um líquido vermelho, denunciando que algo (um acidente) aconteceu naquele local, espécie de porão próprio para que se esconda aquilo que não deva ser dado a ver em uma casa.

Há, porém, ainda mais uma surpresa a percorrer: no caminho do líquido derramado, um novo ambiente nos atrai com o som de um líquido sendo jorrado. Os passos cautelosos nos guiam pelo escuro desse terceiro ambiente – *Desvio* –, onde

1 Cildo Meireles relata: “eu era muito pequeno, tinha uns cinco anos. Lembro que ele [o pai] chegou emocionado e me pegou pela mão: na Avenida Anhanguera tinha um terreno baldio, um prediozinho de três andares [...] e aí estava escrito em vermelho ‘aqui morreu um jovem defendendo a liberdade de imprensa’. Era um jovem jornalista de 20 e poucos anos que tinha sido assassinado pelos ‘ludovicos’” (MEIRELES, 2009a, p.139).

2 Em maio de 1984, confirmou-se o acordo entre o diretor do Instituto Nacional de Artes Plásticas (INAP / FUNARTE), Paulo Estellita Herkenhoff Filho, a coordenadora do Espaço ABC (Arte Brasileira Contemporânea), Maria da Glória Ferreira, o diretor do MAM-RJ, Gustavo Affonso Capanema e os curadores do MAM, Paulo Roberto Leal e Roberto Moriconi de realização da exposição de Cildo Meireles, Carlos Fajardo e Emil Forman (retrospectiva póstuma) – na área monumental do segundo andar, de 27 de setembro a 28 de outubro de 1984. Esta informação foi coletada em arquivos e cartas trocadas entre o diretor do INAP, a coordenadora do Espaço ABC e o diretor do MAM-RJ. Tivemos acesso a estes e a outros documentos na Divisão de Pesquisa e Documentação do MAM-RJ.

se encontrará um feixe de luz a iluminar uma pia em um ângulo inclinado, tenso, de cuja torneira verte um líquido também vermelho.



Fig. 1 – *Desvio para o Vermelho*, Cildo Meireles (1948-) 1967-1984, Instituto Inhotim
Foto: Pedro Motta
(Fonte: <http://www.inhotim.org.br>)

Uma coleção de vermelhos

Ao lado de obras como *Espaços Virtuais: Cantos* (1967-1968), *Eureka/Blindhotland* (1970-1975) e *O Sermão da Montanha: Fiat Lux* (1973-1979), *Desvio para o Vermelho* (1967-1984) se constitui a partir da noção de criação de ambientes para uma experiência com a arte. Tendo sido a primeira obra criada por Cildo Meireles pautada na monocromia, *Desvio para o Vermelho* foi seguida por outras experiências do artista com a exploração da possibilidade de uma cor única, tais como *Fontes* (1992), *Marulho* (1991-1997) e *Para Pedro* (1984-1993). Por ocasião da primeira montagem de *Desvio para o Vermelho* no MAM-RJ, em outubro de 1984, o crítico de arte Frederico Morais afirmou ser

esta fisicalidade da cor o que busca Cildo em seu ambiente, a cor que deveria ser fundo sobe ao primeiro plano, como que impregnando todos os objetos, anulando-os. Um pouco como o dourado que, pelo excesso, anula a talha barroca, tornando o espaço uniforme (MORAIS, 1984, p. 6).

Frederico Morais comparava o ato de Cildo Meireles ao de Matisse, conferindo peso e densidade à cor, compreendendo-a em sua dimensão física e material, afirmando ainda que artistas norte-americanos, como Barnett Newman, e o neoconcretista carioca Aloísio Carvão também haviam trabalhado com a mesma compreensão de cor. De acordo com Frederico Morais, Cildo Meireles teria recriado a mesma situação de cor com noções de permanência, estabilidade, eternidade e de origem de tudo que o pintor francês Raoul Dufy criou em sua obra, com a diferença, porém, da

tridimensionalidade (MORAIS, 1984, p. 6). No texto de apresentação de *Desvio para o Vermelho* para a exposição do MAM-RJ, Ronaldo Brito cita o ateliê vermelho de Matisse, de 1911, compreendendo a tela como um marco na liberação moderna da cor, observando a importância do espaço na estruturação da cor³. Neste contexto, ainda que com alguma reserva⁴, Ronaldo Brito menciona a relevância dos *Bólides* de Hélio Oiticica como possibilidade de a cor ganhar um espaço literal.

Ainda em relação à mesma mostra, Wilson Coutinho, em artigo publicado no Caderno B do *Jornal do Brasil*, afirmava que

Cildo, que não pode ser considerado um pintor, veio colocar a cor dentro de uma violenta impregnação. Há vermelho demais. A ideia – seguindo a lógica de muitos de seus trabalhos anteriores – é que Cildo toma a cor não pelo que ela é, mas pela função de linguagem que ela ocupa no discurso da pintura (COUTINHO, 1984, p. 2).

A relevância da cor na obra de Cildo Meireles trilhou seu caminho e, em 1997, o crítico de arte Wilson Coutinho afirmou a respeito da obra *Para Pedro* (1984-1993) que, “embora [Cildo Meireles] não seja um artista preocupado com a cor, e talvez seja até rebelde sobre qualquer evocação a ela, ele tem trabalhado com um monocromatismo conceitual já há bastante tempo.” (COUTINHO, 1997, p. 10) Em 1999, por ocasião de um ensaio que integrou uma publicação sobre a obra de Cildo Meireles, ao analisar *Fontes* (1992), *Desvio para o Vermelho* (1967-1984) e *Marulho* (1997), Paulo Herkenhoff afirmou que

essa tríade pode ser relacionada à tríade de monocromos em amarelo, vermelho e azul puros, respectivamente, do construtivista russo Alexander Rodchenko, intitulada *A última pintura* (c. 1921), ou à insistência de Mondrian sobre as três cores primárias. Cildo transforma o uso do monocromo do início do século XX, como um estudo de arte “pura”, em instalações simbolicamente saturadas que também questionam conotações não artísticas da cor (HERKENHOFF, 1999, p. 54).

Considerando o contexto de criação de *Desvio para o Vermelho*, época em que o Brasil vivia sob o regime militar, o vermelho se funda com sua própria conotação, banhada por uma simbologia que parece não conseguir escapar das metáforas de sangue, violência e opressão vividas à época. Parece possível retomar a insistência e a persistência da cor em *Desvio para o Vermelho* a partir da história ocorrida ainda na infância do artista, quando com cinco anos de idade, Cildo Meireles presenciou o protesto contra a morte de um jornalista, contra os horrores daqueles tempos, grafado na parede de um pequeno prédio da Avenida Anhanguera, uma das primeiras

3 Registramos nossos agradecimentos à Divisão de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro que nos recebeu e disponibilizou o acesso ao material de pesquisa sobre a exposição de 1984 e às pastas referentes ao artista Cildo Meireles.

4 Ronaldo Brito: “É claro, existiram antecedentes. Por exemplo, um certo ateliê vermelho – o de Matisse, em 1911. A tela foi um marco na liberação moderna da cor, alcançava-se ali pela primeira vez a dimensão planar mediante a força de estruturação da cor. O espaço transformava-se em pulsão, inconstância, no mesmo lance adquiria uma nova potência lógica, deixava de ser um apriori, ponto pacífico, para emergir, vivo e descontínuo, na vibração da luz. Mais para cá, geográfica e historicamente, um outro gesto, numa escala obviamente menor, prosseguiu a operação. Hélio Oiticica materializou a cor com as *Bólides* – a cor ganhava o espaço literal, instituíam lugares específicos; naturalmente, havia, tinha que haver um *bólide* vermelho” (Texto de apresentação da obra, 1984).

avenidas a ser construída na cidade de Goiânia (GO).

Em entrevista, Cildo Meireles declarou que a história daquela manifestação política não seria a motivação da obra, reconhecendo, no entanto, as múltiplas possibilidades de leitura de uma obra de arte (MEIRELES, 2009a, p. 139). Neste sentido, talvez seja possível a persistência da memória daquele fato, ou mesmo um aprendizado inconsciente de uma forma de protesto através da permanência de uma cor, como em *Desvio para o Vermelho*⁵. Através da obra de Cildo Meireles, o emprego massivo da cor parece saturado por conotações políticas, enfatizando o caráter dramático da obra em uma espécie de impregnação barroca a escandalizar uma realidade oprimida e camuflada.

Por outro lado, parece possível avançar na análise de *Desvio para o Vermelho* decompondo a monocromia, buscando compreender a multiplicidade de vermelhos dos objetos da coleção, uma relação que parece ter sido traçada ao tingir de vermelho a obra-coleção. Assim, da mesma maneira que qualquer obra que possa ter sua imagem retida pelo ato fotográfico pode vir a integrar o museu de André Malraux (CRIMP, 2005), na obra de Cildo Meireles, qualquer objeto vermelho que pudesse figurar em uma casa ganharia acolhimento em *Impregnação*; se Malraux ficou maravilhado com “as infinitas possibilidades de seu museu”, conforme afirmação de Douglas Crimp (2005, p. 55), de forma análoga Cildo Meireles parece ter se interessado pela possibilidade de proliferação de discursos em torno do vermelho, o que é reforçado pelo desejo do artista em crer “que o vermelho é a cor que tem mais significado e que abre para mais direções”, lembrando que ao final da mostra de 1984 no MAM-RJ, ele pôde recolher mensagens com as impressões deixadas pelo público visitante com associações que variaram entre ciclos menstruais, amor e violência (MEIRELES, 2009b).

Cada objeto que compõe *Impregnação* reluziu aos olhos do artista, transmutado em colecionador no processo de criação de sua obra ao adentrar em processos de fantasia, imaginação e sonho: “pois também no sonho o ritmo da percepção e da experiência modificou-se de tal maneira que tudo – mesmo o que é aparentemente mais neutro – vai de encontro a nós [coleccionadores], nos concerne” (BENJAMIN, 2009, p. 240). No encontro com cada objeto, colecionador e artista mesclaram-se e fundiram-se na emergência de uma coleção que é também, e acima de tudo, uma obra de arte. O encontro do artista com o objeto, que passa a ocupar o espaço da obra, se aproxima de um processo de renovação tanto do objeto, que se esvazia de seus significados utilitários ao adquirir nova carga semântica, como no encontro descrito por Benjamin em seu texto *Desempacotando minha biblioteca: um discurso sobre o colecionador*,

Para o colecionador autêntico a aquisição de um livro velho representa o seu renascimento. E justamente neste ponto se acha o elemento pueril que, no colecionador, se interpenetra com o elemento senil. Crianças decretam a renovação da existência por meio de uma prática centuplicada e jamais complicada. Para elas colecionar é apenas um processo de renovação; outros seriam a pintura de objetos, o recorte de figuras e ainda a decalcomania e

5 Cildo Meireles chama atenção para o fato de que o título de sua obra ter origem na expressão da física “desvio para o vermelho”, uma propriedade desta cor de desviar ao mínimo do padrão (MEIRELES, 2013, p. 27).

assim toda a gama de modos de apropriação infantil, desde o tocar até o dar nome às coisas. Renovar o mundo velho – eis o impulso mais enraizado no colecionador ao adquirir algo novo (1987, p. 229).

Em *Desvio para o Vermelho*, Cildo Meireles repete o ato do colecionador presente na prática infantil exposta por Benjamin, renovando cada elemento que integra sua obra-coleção. Este elemento renovado, a partir desta nova existência que lhe é conferida pelo olhar do artista, terá um novo sentido também para aqueles que tiverem contato com a obra. Desdobra-se uma reordenação de mundo a partir da coleção criada pelo artista na condição de obra de arte.

Walter Benjamin, ao se posicionar enquanto o colecionador que foi, afirmou que “o verdadeiro método de tornar as coisas presentes é representá-las em nosso espaço (e não nos representar no espaço delas). [...] Não somos nós que nos transportamos para dentro delas, elas é que adentram a nossa vida.” (2009, p. 240) O método descrito por Benjamin parece ter sido aplicado *ipsis litteris* por Cildo Meireles ao tornar presente em seu espaço, no espaço da arte erigido pelo artista a partir de sua criação, cada objeto que compõe a obra. Dispersos fora do espaço criado pelo artista, os objetos da coleção/obra *Desvio para o Vermelho* não passariam de meros sofás, cadeiras, máquinas de escrever, geladeiras, peixe; porém, (re)apresentados no espaço erigido pelo artista, formam uma coleção que se constitui como obra de arte. Assim como Walter Benjamin, em suas *Passagens*, organizou “um grande arquivo em forma de hipertexto” (BOLLE, 2009, p. 71), de forma análoga, Cildo Meireles parece compor uma coleção-arquivo que não permite assertivas ou certezas daquilo que de fato seria:

Ora, que espaço é este, em que convivem estantes de livro, telefone, obras de arte e geladeira? Qual é a linha de parentesco que liga os objetos entre si? Não é um escritório, embora tenha uma mesa de trabalho. Não é um dormitório, embora seja confortável deitar nesta poltrona vermelha. Tampouco pode vir a ser um ateliê ou uma galeria de arte. Trata das mudanças dentro de uma história do design, da moda e da arte? Quem seriam as assinaturas de hoje? A ideia de coleção subjazeria uma gramatologia? Do quê, de quem? (LAGNADO, 1998, p. 401).

As indagações propostas por Lisette Lagnado no contexto da XXIV Bienal de São Paulo, em 1998, acerca dos sentidos possíveis ao espaço da obra-instalação e à reunião de objetos tão díspares em *Desvio para o Vermelho*, parecem evidenciar que não se trata de um mero acúmulo de coisas, mas de uma coleção cujo sentido se estabelece no momento em que artista enquanto colecionador define o significado de cada objeto. Um significado que talvez se construa a partir da carga semântica de suas partes que se inaugura através da cor – uma coleção de vermelhos – à espera de um outro que resgate sentidos e significados, por meio de uma polifonia que parte de “concretudes topográficas e fenômenos estéticos do cotidiano” (BOLLE, 2009, p. 1148). O que para Benjamin significou uma reflexão sobre o modo de escrever história, conforme análise do teórico Stefan Willi Bolle sobre *Passagens*, para Cildo Meireles talvez tenha significado um método de realizar uma obra de arte que, ao não dizer, dizia muito da história, da política, dos fenômenos estéticos e daquilo que

não podia ser verbalmente proferido sem consequências drásticas no momento em que surgiram as primeiras anotações e estudos que culminariam em *Desvio para o Vermelho* (Fig. 2).



Fig. 2 – *Desvio para o Vermelho*, Cildo Meireles (1948-), 1967-1984
Foto: Wilton Montenegro
(Fonte: Catálogo da XXIV Bienal de São Paulo: núcleo histórico, 1998)

A ânsia de dar conta do mundo

Em *Desvio para o Vermelho* há um movimento intrigante da coleção desenhada pelo artista. Dentro da obra há uma coleção de obras de arte que se altera em cada montagem. Em 1984, *Desvio para o Vermelho* foi exposto no MAM-RJ entre 27 de setembro e 28 de outubro. O *folder* de apresentação revela que a obra seria exposta no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP) de 05 de novembro a 08 de dezembro naquele mesmo ano; no entanto, a obra somente foi exposta no MAC-USP de 13 de novembro a 14 de dezembro de 1986.

Na ocasião da montagem no MAM-RJ, segundo o crítico Wilson Coutinho, compunham a obra pinturas e objetos de Adriano de Aquino, Tunga, Paulo Roberto Leal, Antônio Dias, entre outros. Por outro lado, ainda no *folder* de apresentação há agradecimentos a Alfredo José Fontes, Antonio Dias, Antonio Manuel, Eduardo Sued, Gastão Monoel Henrique, Jadir Freire, Joaquim Cunha, Jorge Guinle, Luiz Alphonsus, Luiz Ferreira, Nelson Martins, Paulo Roberto Leal, Ricardo Moreira, Roberto Magalhães e Carlos Vergara, sendo possível supor que alguns desses agradecimentos a artistas implicariam em reconhecimento ao empréstimo de obras.

Já o catálogo da exposição de 1986 no MAC-USP apresenta os nomes dos artistas Alfredo Fontes, Amelia Toledo, Antonio Dias, Antonio Manuel, Carlos Vergara, Cassio Michalany, Luiz Alphonsus, Mira Schendel, Oziel e Tunga. De acordo com Lisette Lagnado, faziam parte da montagem de 1998 na Bienal de São Paulo pinturas e objetos de Antonio Dias, Paulo Roberto Leal, Tunga, Vergara, Alfredo Fontes, Antonio

Manoel, Luiz Alphonsus, Joaquim Cunha, com a ressalva feita pela crítica e curadora da existência de uma eventual imprecisão em relação aos artistas por ela citados dada à possibilidade de alguma traição da memória (LAGNADO, 1998, pp. 400-401).

A respeito da montagem de 2006 no Instituto Inhotim⁶, Adriano Célio Gomide, em sua tese *Colecionismo de arte moderna e contemporânea no Brasil*, identifica obras de Franz Weissmann, Rosângela Rennó, Mariana Paz, Cristiano Rennó, Niura Bellavinha, Ananda Sette, Pedro Motta, Cláudio Paiva, Sérgio Porto, Dora Longo Bahia, Rubens Ianelli, Thiago Gomide, Tomas Clusellas, Bernardo Damasceno, Cildo Meireles, Dani Soter, Vicente de Mello, Janaína Mello, Joaquim Torneiro e Vera Conde (GOMIDE, 2014, p. 75). Porém, a ficha (Fig. 3) com informações das obras que constam em *Desvio para o Vermelho*, datada de março de 2011 presente na mesma tese, apresenta uma lista com informações dos artistas e das obras que integrariam *Desvio para o Vermelho* distinta daquela apresentada por Adriano Célio Gomide⁷. De acordo com Gomide, as obras presentes em *Desvio para o Vermelho* teriam sido acumuladas ao longo de anos por Cildo Meireles e, ao ser vendida, a obra-instalação teria passado a acolher outras obras pertencentes a acervos de instituições, como a obra de Rosângela Rennó que, segundo o autor da tese, é catalogada como parte do acervo do Instituto Inhotim (GOMIDE, 2014, pp. 74-75).

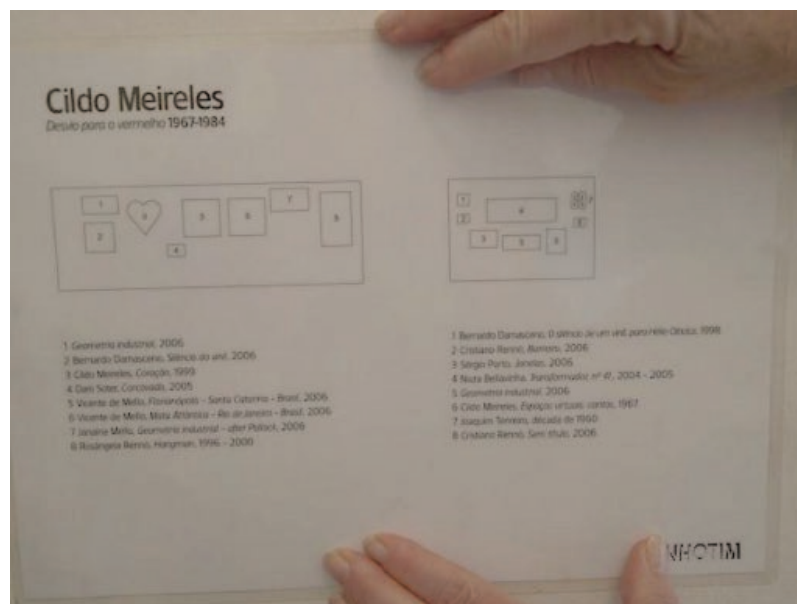


Fig. 3 – Ficha com as obras que compõem *Desvio para o Vermelho* no Instituto Inhotim, março de 2011

Foto: Bryan Barcena
(Fonte: GOMIDE, 2014)

6 Em entrevista à Angélica de Moraes, Cildo Meireles declara que “Inhotim tem a segunda das três versões dessa obra. A partir de 1980, todos os meus trabalhos de instalação têm até três versões cada um” (MORAES, 2014, p.110). De acordo com as informações do catálogo referente à exposição Cildo Meireles: *Installations*, as três versões de *Desvio para o Vermelho* seriam pertencentes às seguintes coleções: I/III - Coleção do artista; II/III - Coleção do Instituto Inhotim, Brumadinho (MG); III/III - Coleção do Glenstone Museum Foundation, Washington, D.C. (2013, p. 137).

7 Na imagem da ficha de Inhotim, com a localização das obras de arte presente em *Desvio para o Vermelho*, segundo o autor da tese, constam as seguintes informações: Primeiro Bloco: 1 – *Geometria Industrial*, 2006; 2 – Bernardo Damasceno, *Silêncio do Vinil*, 2006; 3 – Cildo Meireles, *Coração*, 1999; 4 – Dani Soter, *, 2005; 5 – Vicente de Mello, *Florianópolis, Santa Catarina*, 2006; 6 – Vicente de Mello, *Mata Atlântica*, Rio de Janeiro, 2006; 7 – Janaína Mello, *Geometria industrial, after Pollock*, 2006; 8 – Rosângela Rennó, *, 1996-2000. Segundo Bloco: 1 – Bernardo Damasceno, *O Silêncio de um vinil para Hélio Oiticica*, 1998; 2 – Cristiano Rennó, *, 2006; 3 – Sérgio Porto, *Janelas*, 2006; 4 – Niura Bellavinha, *, 2004-2005; 5 – *Geometria Industrial*, 2005; 6 – Cildo Meireles, *Espaços Virtuais: Cantos*, 1967; 7 – Joaquim Torneiro, década de 1960; 8 – Cristiano Rennó, *Sem Título*, 2006. Onde há * está ilegível na imagem.

A análise das diversas montagens de *Desvio para o Vermelho* propicia a constatação de que, com o passar dos anos, os vermelhos que compõem a coleção/obra não se desbotaram, mas se modificaram a partir de alterações e acréscimos de obras de arte e, conseqüentemente, da nova disposição que *Impregnação* pode assumir a cada nova montagem⁸. Em entrevista concedida em 2000, Cildo Meireles relata que “Raymundo Colares, também na primeira montagem, deixou duas coisas: a foto da Marilyn em vermelho e um *button* do Che Guevara, que é a única coisa em preto e branco que tem em toda a peça” (MEIRELES, 2009a, p. 140). A declaração do artista revela que, ao longo do tempo e das diferentes montagens, a forma como a coleção de *Desvio para o Vermelho* se deu também se modificou, considerando que, se em 1984, houve espaço para que um artista amigo de Cildo Meireles fizesse um acréscimo de objetos à obra, já em 2006, a instituição que comprou a obra ganhou espaço análogo de atuação, sugerindo ao artista a inserção de obras de seu acervo na coleção de *Desvio para o Vermelho*.

As alterações em *Impregnação* a partir de cada montagem se reforçam pelo fato de, como afirmou Cildo Meireles, se tratar de uma coleção de coleções, no sentido que nada impediria o artista de adicionar novos elementos, nada “jamais restringiria o ato de colecionar, mas, ao mesmo tempo, [a obra] impõe certos limites de ocupação, até porque a área de instalação da obra será sempre a mesma”, ao que se soma o fato de que “*Desvio para o Vermelho*, embora seja aparentemente mais onírico, não é metafórico” (MEIRELES, 2009b, pp. 273-274).

Em *Desvio para o Vermelho*, Cildo Meireles utilizou a coleção como linguagem, uma coleção que parece afirmar que aquilo que se apresenta no mundo é disparado pela invisibilidade de um discurso que se profere sem palavras, um discurso cuja tônica política se manifesta em cada tom de vermelho colecionado – desde os aspectos mais corriqueiros do cotidiano às obras de arte. Em diversas ocasiões, Cildo Meireles afirmou que suas obras não eram políticas; no entanto, ainda na década de 1980 por ocasião do encerramento da exposição *Obscura Luz* na Galeria Saramenha, Rio de Janeiro, o crítico Frederico Morais asseverou que, por mais que Cildo Meireles negasse, sua obra era uma obra política,

Cildo Meireles [...] diz que explora, hoje, em seus trabalhos mais a sensualidade, que as questões sociais e políticas. Estas como que ficam em segundo plano. Com certa cautela, diz que trata, hoje de questões poéticas. Na verdade, os trabalhos que integram esta sua exposição permitem uma leitura política e uma contextualização na realidade brasileira (MORAIS, 1983, p. 20).

Sob a pressão da opressão e da violência política, o apelo estético das obras do artista talvez o permitisse afirmar a sensualidade de suas obras, ao mesmo tempo em que permitia um olhar para dentro de si diante de questões político-sociais e da

⁸ De acordo com nota publicada no segundo caderno, na seção de artes visuais, de 10 de maio de 2010, *Desvio para o Vermelho* teria voltado a ser exposta no Instituto Inhotim após ter deixado o Instituto em 2008 para integrar exposição na Tate Modern, em Londres. De acordo com o catálogo da exposição Cildo Meireles, que contou com curadoria de Vicente Todolí e cocuradoria de Guy Brett, a exposição passou, entre outubro de 2008 e junho de 2010, pelas seguintes instituições: Tate Modern, Londres; Museu d’art Contemporani de Barcelona; The Museum of Fine Arts, em Houston; Los Angeles County Museum of Art; e Art Gallery of Ontario, Toronto.

própria consciência do indivíduo em seu contexto político, em uma espécie de vertigem provocada por um espelho tal qual Cildo Meireles declarava em entrevista a Elias Fajardo da Fonseca:

Hoje, quando certos fatos deste período começam a vir à tona, a indignação aparece. Minha proposta é um momento de reflexão sobre o espaço da repressão e da força. O espelho é o próprio ato de refletir, e ele indica que a sua omissão volta a você como repressão (MEIRELES, 1979, p. 41).

Em 2014, quando as pressões do regime militar já haviam ficado para trás, Cildo Meireles afirmou ter “ojeriza por arte panfletária”, ressaltando que, “em última análise qualquer trabalho é político” (FURLANETO, 2014, p. 4). Neste momento, as questões já eram de outra ordem. Os riscos, medos e violência da ditadura militar haviam ficado para trás e a arte panfletária a qual Cildo Meireles se referia parecia localizada próxima ao posicionamento acrítico de uma obra de arte que busca se afirmar como sendo política mesmo que, em sua essência, não o seja, já que busca apenas atender à demanda de uma suposta politização da arte.

Frederico Moraes, na mesma ocasião, afirmou: “acho o trabalho dele [de Cildo Meireles] político, mas ele recusa com muita veemência que sua obra nasça política. Diz que algumas tornaram-se políticas, mas que ele não se propõe a fazer ação política” (FURLANETO, 2014, p. 4). Considerar que, na década de 2010, Cildo Meireles com veemência recuse aceitar que sua obra nasça política, ao mesmo tempo em que assume que algumas de suas obras se tornaram políticas, implica considerar que o processo de criação do artista, antes de ser o testemunho de sua vontade, se dá em um movimento de velar e desvelar questões, políticas ou não, que subjazem sua experiência em seu próprio país, permitindo-nos inferir a impossibilidade de negar o caráter político de obras como *Tiradentes: Totem-monumento ao Preso Político* (1970) na exposição *Do Corpo à Terra*, no Palácio das Artes em Belo Horizonte; *O Sermão da Montanha: Fiat Lux* (1973-1979), no Centro Cultural Cândido Mendes no Rio de Janeiro; e, finalmente, *Desvio para o Vermelho* (1967-1984),

Quem começou a fazer arte a partir de 1964 teve apenas duas opções: ou ia fazer um trabalho ligado à realidade e com uma visão crítica dela, correndo o risco de ser taxado de subversivo, ou então aceitava as regras impostas. O companheiro mais constante da gente tem sido o medo de vários tons e sabores (MEIRELES 1979, p. 41).

Cildo Meireles não fugiu ao seu enfrentamento com a conjuntura política do país, por mais que este movimento apareça oscilante entre negação e possibilidade velada em suas próprias declarações.

Desvio para o Vermelho evidencia certa ânsia de dar conta do mundo distante das metáforas, através do fato, ou de parte dele, traço característico de colecionadores. O teórico e crítico literário Márcio Seligmann-Silva tece uma importante reflexão sobre *anarquivamento* ao compreender que “a estética do acúmulo, da metonímia e não da metáfora, é típica da arte de rememoração do terror. Ela nos remete de imediato para a ideia de (an)arquivo” (SELIGMANN-SILVA, 2014, p. 43). Mesmo que a

coleção e o arquivo possam ser vistas como instâncias distintas, elas se tocam naquilo que diz respeito ao método de organização e de estabelecimento de sentidos na seleção daquilo que entra na coleção ou no arquivo e aquilo que neles não cabe.

Neste ponto, parece possível localizar um dado político da obra de Cildo Meireles, uma obra que buscou dar conta de um mundo, anarquivando aspectos ordinários de um ambiente doméstico, recolecionando objetos de um mundo no qual se vivia sob medo e vigilância, mesmo que as aparências pudessem sugerir que tudo estaria calmo, organizado e em ordem, como a sala de *Impregnação*; bastaria ir um pouco adiante, entre *Entorno* e *Desvio*, para perceber que talvez somente a arte fosse capaz de dar conta de um mundo de falsas lógicas.

Rosângela Rennó, em *Inmemorial* (1994), realiza uma homenagem àqueles que perderam a vida na construção de Brasília, a partir da ampliação de fotos no formato 3x4 cm deterioradas que Rennó encontrou no Arquivo Público do Distrito Federal. A artista resgata um arquivo esquecido, como aquele passado inglório que não se quer dar a ver. Rennó resgata, nos termos de Seligmann-Silva, o socialmente recalcado, erigindo um contra-arquivo como forma de combate ao esquecimento e de evidência de que “não podemos separar mais os termos arte, política e ética da memória” (SELIGMANN-SILVA, 2014, p. 41).

De acordo com Seligmann-Silva, o Estado moderno sempre estabeleceu as fronteiras entre o secreto e o não-secreto e, nesta lógica, “a lei do arquivo decreta o seu ser secreto. O arquivo secreto é uma necessidade do Estado e de toda estrutura de poder – contra eles se volta o anarquivamento que o campo artístico ainda propicia”. (2014, p. 50) Neste contexto, Gerhard Richter, com seu *Atlas* (1960-), Christian Boltanski, em *The Store House* (1998), Fred Wilson em *Mining the Museum* (1992) muitos outros artistas revolveram arquivos e coleções, recolecionando-os no processo de elaboração de suas obras. Embora sejam práticas estéticas bastante distintas, a partir de uma noção de arquivo, de coleção e de registro documental, *Desvio para o Vermelho* parece recorrer a um arquivo-imaginado e metonímico, enquanto os artistas em questão parecem convergir no ato de “embaralhar arquivos, [...] pôr em questão as fronteiras, [...] tentar abalar poderes, revelar segredos, reverter dicotomias, para as explodir. A palavra de ordem é anarquivar para *recolectonar* as ruínas dos arquivos e reconstruí-las de forma crítica.” (SELIGMANN-SILVA, 2014, p. 38, grifo do autor).

Em *Desvio para o Vermelho* (Fig. 4), Cildo Meireles erigiu uma coleção com a lógica e o método do arquivo, a denunciar, através de uma coleção de vermelhos, a realidade política que o cercava naquele momento, um anarquivamento em forma de coleção que talvez possa ser localizado em confronto com os métodos de arquivo do regime militar estabelecido no Brasil na ocasião em que o artista concebeu sua obra. A obra em questão permite entrever que, por trás de toda organização da coleção-arquivo de *Impregnação*, há um desvio e um *Entorno*, obscuros, escuros, calados, recalcados, à espera de um olhar diferente.

Trinta e quatro anos após a primeira montagem/versão da obra, talvez seja pertinente a perspectiva de “uma visada crítica sobre o passado” – em alguma medida, distante; em outra medida, recente – “que permita uma certa autonomia

do sujeito com relação a ele” (SELIGMANN-SILVA, 2009, p. 278), de forma a não ser guiado por um passado sem elaboração, mas a libertar-se, criticamente, no presente. Aquilo que se pode perceber em *Desvio para o Vermelho* no universo social e político em que Cildo Meireles vivia ganha vida a partir dos fantasmas que atestam o dado político da obra – do ato de recolecionar para anarquivar. Cildo Meireles, partindo de *Impregnação*, constrói uma nova ordem de mundo possível a partir das diferenças de tons de uma coleção de vermelhos que faz com que a cor seja “o permanente, o estável, o eterno, a origem de tudo” (MORAIS, 1984, p. 6), aquilo que se pretende reconstruir.



Fig. 4 – *Desvio para o Vermelho*, Cildo Meireles (1948-), 1967-1984
(Fonte: www.facebook.com/museudeartemodernadoriodejaneiro/photos/)

A busca por uma reordenação de mundo

Nesta pesquisa, buscou-se analisar a obra *Desvio para o Vermelho* (1967-1984) de Cildo Meireles a partir da perspectiva de uma coleção, compreendendo que, no ato de criação da obra, o artista transmutou-se em colecionador ao adotar como prática o método do arquivo, se aproximando do colecionador descrito por Walter Benjamin, para quem “o mais profundo encantamento [...] consiste em inscrever a coisa particular em um círculo mágico no qual ela se imobiliza, enquanto a percorre um último estremecimento (o estremecimento de ser adquirida)” (BENJAMIN, 2009, p. 239). Talvez o estremecimento em *Desvio para o Vermelho* esteja em torno do vermelho capaz de reunir em si elementos tão próximos e, ao mesmo tempo, díspares.

Neste sentido, o movimento cambiante entre os vermelhos da obra de Cildo Meireles, com o passar dos anos e com as novas montagens da obra, evidencia a sobreposição de vermelho sobre vermelho a partir do movimento do artista-colecionador-anarquivador. Desvela-se, assim, a possibilidade de uma coleção incompleta ante os encontros possíveis com novos elementos que vão ao encontro do artista, também colecionador, também anarquivador. Uma obra-coleção que se aproxima da prática do arquivo, que se modifica mediante ocasiões e que, à medida que é exposta,

renova a ambiguidade existente entre aquilo que se quer narrar e, ao mesmo tempo, esquecer.

A busca por uma reordenação de mundo em *Desvio para o Vermelho* parece espelhar o assombro e a perplexidade de Cildo Meireles aos cinco anos de idade diante do protesto grafado na parede de um prédio. A cada nova edição da obra, o artista-colecionador parece insistir em sua busca por uma reordenação do mundo através dos objetos em uma coleção permanentemente incompleta de vermelhos.

Referências bibliográficas

BENJAMIN, W. O colecionador. In: *Passagens*. 1. ed. Belo Horizonte e São Paulo: Editora UFMG; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009, pp. 237-246.

BENJAMIN, W. Desempacotando minha biblioteca: um discurso sobre o colecionador. In: *Rua de Mão Única* (Coleção Obras Escolhidas) vol. 2. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987, pp. 227-235.

BOLLE, S. W. Nota Introdutória. In: BENJAMIN, W. *Passagens*. 1. ed. Belo Horizonte e São Paulo: Editora UFMG; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009, pp. 71-77.

BOLLE, S. W. Um Painel com Milhares de Lâmpadas: MetrÓpole e Megacidade. In: BENJAMIN, W. *Passagens*. 1. ed. Belo Horizonte e São Paulo: Editora UFMG; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009, pp. 1141-1152.

BRITO, R. Desvio para o Vermelho. In: *CILDO MEIRELES* (Material de apresentação da obra na exposição). Rio de Janeiro: Funarte, Espaço Arte Brasileira Contemporânea e MAM-RJ, 1984.

COUTINHO, W. Cildo Meireles, Emil Formam e Fajardo no MAM, Momentos de uma arte radical. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 01 out 1984, caderno B, p. 2.

COUTINHO, W. Uma gotícula que não explica a relevância do artista. *O Globo*. Rio de Janeiro, 31 mar 1997, p. 10.

CRIMP, D. Sobre as ruínas do museu. In: *Sobre as Ruínas do Museu*. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005, pp. 41-58.

CAMERON, D. Desvio para o Vermelho. In: HERKENHOFF, P.; MOSQUERA, G.; CAMERON, D. (orgs.). *Cildo Meireles*. São Paulo e Londres: Cosac Naify e Phaidon Press, 1999, pp. 82-93.

FURLANETO, A. Cildo Meireles Fora da zona de conforto. *O Globo*. Rio de Janeiro, 22 fev 2014, p. 4.

GOMIDE, A. C. *Colecionismo de arte moderna e contemporânea no Brasil: um estudo*. 2014. 224f. Tese (Doutorado em Artes). Programa de Pós-Graduação em Artes da escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, UFMG, Belo Horizonte, 2014.

HERKENHOFF, P. Um gueto labiríntico: a obra de Cildo Meireles. In: HERKENHOFF, P.; MOSQUERA, G.; CAMERON, D. (orgs.). *Cildo Meireles*. São Paulo e Londres: Cosac Naify e Phaidon Press, 1999, pp. 36-81.

HIRSZMAN, M. Cildo Meireles provoca com "Desvio para o Vermelho". *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 28 set. 1998, p. 10.

LAGNADO, L. Cildo Meireles: desvio para a interpretação. In: XXIV BIENAL DE SÃO PAULO. Núcleo Histórico: *Antropofagia e Histórias de Canibalismo*. Vol.1 (catálogo de exposição). São Paulo: Fundação Bienal, 1998, pp. 398-405.

MORAIS, F. A Sagração do Vermelho ou o Desvio para o Negro. *O Globo*, Rio de Janeiro, 8 out. 1984, p. 6.

MEIRELES, C. A União faz a força. E a força produz a união (entrevistador: Elias Fajado Fonseca). *O Globo*, Rio de Janeiro, 25 abr, 1979, p. 41.

MEIRELES, C. Pano-de-roda. Entrevistadores: Glória Ferreira, Luís Andrade, Paulo Venancio Filho, Ronald Duarte e Ricardo Maurício [2000]. In: SCOVINO, F. (org.). *Cildo Meireles* (coleção Encontros). 1. ed. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009a, pp. 136-163.

MEIRELES, C. Memórias. Entrevistador: Felipe Scovino [2007]. In: SCOVINO, F. (org.). *Cildo Meireles* (coleção Encontros). 1. ed. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009b, pp. 234-291.

MEIRELES, C. Carbono entrevista Cildo Meireles. Entrevistadores: Marina Fraga e Pedro Urano. *Revista Carbono: Natureza, Ciência e Arte*, Rio de Janeiro, n. 4, 2013, pp. 1-30.

MEIRELES, C. Criação de Valor. Entrevistadora: Angélica de Moraes. In: QUEMIN, A. *O valor da obra de arte*. São Paulo: Metalivros, 2014, pp. 100-135.

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. *Desvio para o Vermelho* (catálogo de exposição). São Paulo: MAC-USP, 1986.

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE SERRALVES. *Cildo Meireles*. (catálogo de exposição) Porto, Portugal; São Paulo: Fundação de Serralves; Cosac Naify, 2013.

MORAIS, F. A vanguarda vê o Pão de Açúcar. *O Globo*, Rio de Janeiro, 6 jun. 1983, p.

20.

SELIGMANN-SILVA, M. Sobre o anarquivamento: um encadeamento a partir de Walter Benjamin. *Poiésis: Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes*, Niterói, n. 24, pp. 35-58, 2014.

SELIGMANN-SILVA, M. Estética e política, memória e esquecimento: novos desafios na era do mal de arquivo. *Remate de Males*, n. 29, v. 2, jul-dez 2009, pp. 271-281.

TATE MODERN. *Cildo Meireles* (catálogo da exposição itinerante realizada na Tate Modern, Londres; Museu d'Art Contemporani, Barcelona; Museum of Fine Arts, Houston; Los Angeles County Museum of Art e Art Gallery of Ontario). Londres: Tate Publishing, 2013.

O GLOBO. CILDO volta a Inhotim. *O Globo*. Rio de Janeiro, 10 maio 2010, p. 04.