Artelogie

Recherche sur les arts, le patrimoine et la littérature de l'Amérique latine

8 | 2016

Transgression dans les arts / transgression des arts

Sal sem carne – para uma estética do gueto

Ângela Grando

Edição electrónica

URL: <http://journals.openedition.org/artelogie/496>

DOI: 10.4000/artelogie.496

ISSN: 2115-6395

Editora

Association ESCAL

Referência eletrónica

Ângela Grando, « Sal sem carne – para uma estética do gueto », *Artelogie* [Online], 8 | 2016, posto online no dia 26 janeiro 2016, consultado o 21 abril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/artelogie/496> ; DOI : 10.4000/artelogie.496

Este documento foi criado de forma automática no dia 21 Abril 2019.

Association ESCAL

Sal sem carne – para uma estética do gueto

Ângela Grando

“Eu tinha feito um trabalho que era o Sal sem carne, que era um disco...” Cildo Meireles ¹

Fig.1: Cildo Meireles: *Sal sem carne* [1975-2006]

Lp em 33 rotações, disco de vinil in : *Babel*, Cildo Meireles, catálogo de exposição realizada na Estação Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, SP, de 08 de outubro a 26 de novembro de 2006.

- ¹ *Sal sem carne*, 1975, é um projeto concebido por Cildo Meireles durante sua permanência nos Estados Unidos e concretizado no Brasil. Sua identidade densa de sentidos suscita interrogações a respeito de um território em que as tensas relações entre comunidades indígenas e colonizadores se desenrolam, evocando questões ideológicas, restrições

étnicas, enfim, o gueto. Delas emerge a construção de uma cultura híbrida que jamais se concilia, mas sintomaticamente engendra um “terceiro espaço” ou “gueto”.² O que é enunciado na afirmação de Cildo Meireles, quando diz: “eu tinha feito um trabalho que era o *Sal sem carne*, que era um disco, uma radionovela, e por Goiás eu tinha chegado a um hospício, esse hospital mental [...]”. Sua fala expõe a concepção matriz da poética do trabalho, da problematização da história de expropriação do território de um povo e do redimensionamento da ideia do espaço que viria a instaurar a precondição relacional de polos situados em extremos na vida. Ou seja, reconvoca e transgride a questão do “gueto”, expõe a violência perpetrada contra os índios do país.

Fig.2: Cildo Meireles, *Sal sem carne* [1975-2006]

Instalação, 144 monóculos com diapositivos, madeira, linha, áudio. Dimensões variadas *Fonte: Babel – Cildo Meireles*, catálogo da exposição realizada na Estação Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo. SP, de 08 de outubro a 26 de novembro de 2006.

- 2 A instalação *Sal sem carne*³ envolve em seu espaço expositivo uma série de interseções intercambiantes por meio da sonoridade e visualidade, e o ambiente sonoro reproduz gravações registradas em um disco de vinil LP em 33 rotações, mixado em oito canais, no qual quatro deles abordam a cultura portuguesa (branca) e quatro, a cultura indígena. Compondo um dos oito canais, o reservado ao “homem branco”, uma gravação reproduz “exatamente a contagem do rádio-relógio, que dura cinquenta minutos” e é o eixo do trabalho, segundo o próprio artista.⁴ Também está gravada a festa do Divino Padre Eterno, em Trindade, centro-oeste brasileiro, e outra gravação que consiste no registro de uma das três maiores romarias do Brasil num acampamento em São Cotelengo.⁵ No conjunto dos canais do “indígena” há uma entrevista com o índio xerente chamado Zé Nem, outra com um sertanista, e ainda outra com índios kaiapós. A mixagem do disco permite que num dos canais confluem os discursos dos brancos e dos indígenas. A maior parte da captação sonora foi feita em Goiás, com exceção da gravação rádio-relógio,

elaborada no Rio de Janeiro. Nesse espaço expositivo, a audição do disco ecoa no aparato visual de um exemplar do LP e suas respectivas capa e contracapa, expostas e fixadas na parede, ao lado de artefatos indígenas e grandes monóculos. Uma pluralidade de fotos de pequena dimensão, interligadas em formato de tiras sucessivas de negativos de filme, compõem o visual da capa e contracapa do *objeto disco* (Fig. 4). Do mesmo modo que o olhar enfrenta uma dispersão lidando com a sucessão dessas pequenas fotos, o senso de direção faz convergir o olhar para as fotos estáticas e de maior dimensão, localizadas no espaço central da capa e contracapa do LP. É aí que uma identificação com o tema do “gueto” se acentua, tanto pelo contraste visual das pequenas imagens de paisagem e pessoas de um estilo de vida particular, como pela dimensão simbólica das imagens do centro do campo imagético. Nestas, de um lado da capa, a imagem de um grupo de índios reflete liberdade de ação : a luz plena, o movimento de figuras avançando a passos largos em plena natureza. Do outro lado, a imagem do “excluído”, de costas e curvo, que se esconde num canto.⁶ A força simbólica do conjunto de fotos solicita ser manipulada pela memória cultural, através da qual o olhar pensante apreende, processa e problematiza o real.

- 3 Mais adiante, amarrados a fios presos no alto, apresentam-se 144 monóculos nos quais se vasculham fotografias de índios Krahôs, entre elas a de um sobrevivente do massacre de sua tribo em 1940. Os mesmos monóculos mostram fotografias de habitantes da cidade de Trindade, local próximo de onde teria partido a ordem dada por fazendeiros da região para o massacre daqueles índios.

Fig.3: Cildo Meireles, *Sal sem carne* [1975-2006]

Instalação, 144 monóculos com diapositivos, madeira, linha, áudio.

- 4 Diante desse campo sonoro e visual não estamos propriamente olhando obras, mas lidando com intervenções. Um ponto de vista das fronteiras movediças entre as imagens do oprimido (índios) e do opressor (cultura ocidental) é necessariamente solicitado ao observador, parte integrante do eixo comunicativo do processo conceitual da obra. Embora *Sal sem carne* exponha a violência contínua contra os índios do país, a obra assevera também a intencionalidade do artista de redimensionar ou transmitir novos significados que se experimentam ao longo da vida. Essa construção exige um espectador

interativo que redimensione a história de expropriação do território de um povo e da mesma forma concilie as coordenadas que expõem determinadas características que transitam por uma cultura híbrida entre diferenças que não se conciliam, abrindo um “terceiro espaço”,⁷ incontrastável quer com a cultura indígena ou com a cultura ocidental.

- 5 Não caberia neste artigo discorrer sobre a contextualização de novas práticas e questões que no fim dos anos 1960 e toda a década de 1970 expõem a diversificação e expansão das experiências do processo poético de Cildo Meireles.⁸ Contudo, cabe discutir que a intencionalidade de seu trabalho é colocada em processos estruturais ou “ideativos”, que esgarçam as meras considerações formais e incitam a uma força que é diretamente relacionada com uma prática de vida. É nesses termos que aproximamos a estratégia de *Sal sem carne* do “conceitualismo ideológico”, como observado por Simon Marchán Fiz, em 1972.⁹ Nessa premissa, identificamos a elaboração de uma produção de práxis experimental que extrai de uma instância antropológica ou da relação entre arte e sociedade um modo de pensar. E, assim, aspira contradivulgar mensagens ou fazer circular por meio da especificidade da arte “uma força social” que deve produzir um efeito modificador no meio circundante. Ao usar o conceito de Marchán Fiz, inferimos que *Sal sem carne* veicula um determinado inconformismo e reflete um sentido crítico ante a realidade. Sabemos que em 1964 o Brasil caiu sob o domínio militar e o campo artístico conheceu as consequências materiais e psicológicas do regime autoritário. Cildo Meireles faz parte de um núcleo de artistas surgido nos anos 1960, cujo objetivo implicaria incorporar uma ação política na prática artística, em romper limites que separam arte e vida.¹⁰ Simplificando, seu primeiro e óbvio trabalho diante dessa contextualização é com os modos de *Inserção*. Por exemplo, em processos como *Inserções em circuitos ideológicos: Projeto Coca-Cola*¹¹ e, paralelamente, no debate reflexivo de “Perspectivas para uma Arte Brasileira”.¹² Nessa prática, o impulso ideativo do conceitualismo se faz como ação criadora de novos conteúdos extraídos de uma dialética com o real. Reivindicar o real para, sem se tornar estranho a ele, transgredir ativamente seu campo. Conforme um processo que extrai matérias de um campo para criar uma nova maneira de pensar e, ao mesmo tempo, mudar com esse processo as condições em que o observador se encontra. Ademais, exige a rearticulação das práticas artísticas diante de novos quadros políticos e institucionais, como também opera em presença de novos meios multimídia.
- 6 Não custa recordar que, desde os anos 1969-70, Cildo Meireles faz uso do som, do objeto disco, como vetor para engendrar espaços, criar uma topologia sensorial na obra. Ele diz: “[...] comecei a relacionar uma série de ideias que estavam ligadas ao objeto ‘disco’. Uma delas é que achava que, através do som, poderia avançar um pouco mais em trabalhos que lidavam com a questão da topologia” (MEIRELES, 2013:128). Seu primeiro objeto disco foi *Mebs/Caraxia* (1971),¹³ gravado com oscilador de frequência, receptor de equivalência de diversos fluxos sonoros. Seguindo a fala do artista, a ideia era “literalmente fazer gráficos sonoros, uma escultura sonora” (MEIRELES, 2013:128). O projeto inicial de *Sal sem carne* data desse mesmo período, da estada de dois anos de Meireles nos Estados Unidos, portanto, em contato próximo com uma cultura em que a produção sonora ganhava força por intermédio da indústria. Ao retornar ao Brasil, contatou o engenheiro de som Ari Perdigão, profissional da antiga gravadora Musidisc. A proposta de execução do trabalho partiu do que Meireles classificou como “radionovela sobre a situação do gueto em geral”. Segundo ele,

Na verdade o *Sal sem carne...* é um pouco sobre isso... a coisa do gueto, que no começo uma parcela da população confina outra por alguma razão, ideológica, religiosa, política, sei lá... econômica... e com o tempo... porque o que define tudo é a quantidade de informação circulando, é claro que começa a circular muito mais informação nessa área confinada do que na área que está confinando, e a tendência é se inverter, né? Quando eu morei em Nova York por exemplo (...) O negro, ele ia a qualquer lugar, já a classe média branca americana tinha cinco fechaduras na porta, grade na janela, tinha quarteirão que não podia entrar. (...) Os caras começam a criar uma prisão pros outros e acabam eles entrando numa prisão (MOURA, 2009).

- 7 Nesse eixo do “gueto”, ao citar sua estada nos EUA, e a bordo de um táxi atravessando o bairro de Laranjeiras, no Rio de Janeiro, sua fala se estende sobre a sociedade americana do Harlem e bairros americanos em que a fissura social está presente no cotidiano e divide transeuntes, moradores e habitantes de uma localidade ao criar guetos, alojamentos sociais impostos por algum sistema, seja ele de moradia, valores, econômico, etc. No olhar do artista, o poder que se impõe nesses logradouros também estabelece que certa parte dos habitantes desenvolva suas atividades dentro de determinados limites dentro dos quais seu modo de vida não constitua nenhuma forma de ameaça àqueles que estão fora desse campo, identificado em sua fala como gueto. Esse campo seria a única forma de coexistência social para aqueles que nele vivem, e cruzar seus limites virtuais seria impossível dentro dessa conduta. O gueto teria dessa forma a característica de ser uma criação social para a dinâmica da exclusão do outro e ao se impor gerar, para os que nele habitam, a energia necessária à consequente superação de situações de marginalização.¹⁴ É importante essa leitura, e tal experiência por parte do artista numa época em que a sociedade americana abria a década já com alguns questionamentos sobre seu império, cindido geopoliticamente nos desgastantes e lentos indícios de que os propósitos do presidente *Lyndon Johnson*¹⁵ levariam à derrota no Vietnã, como de fato ocorreu. Além da criação de um macrogueto que se anunciava como herança da guerra, com um componente violentamente crítico, havia também a derrocada do sonho americano (*American Dream*), um elemento de *éthos* nacional que, entre outros ideais, elege uma sociedade sem barreiras e inclui a liberdade como vetor para o sucesso e a prosperidade.
- 8 A pertinência da equação de Cildo Meireles para o que ele chamará de gueto ao elaborar *Sal sem carne* é a cosmovisão de que esse gueto crescerá de tal modo que contaminará o poder que o alienou. Nesse ponto o sistema social faz uma volta, acrescenta uma vírgula à sentença dos limites: o poder que outrora os estabeleceu é agora refém de seus próprios limites, que ele já não ousa ultrapassar. Enfrentamentos que resultariam na reinscrição de diferenças que não se conciliam. Vivenciar essa instalação, *Sal sem carne*, incita o observador a interagir com sua inteligência topológica. Assim, em termos de sonoridade, perguntamos: o que escutar em *Sal sem carne* ?

Fig.4: Cildo Meireles, *Sal sem carne* [1975]

Lp em 33 rotações, disco de vinil, capa e contracapa de disco 30x30 cm. Fonte : Cildo Meireles – Catálogo da exposição em IVAM CENTRE DEL CARME. 2 de fevereiro/23 de abril de 1995.

- 9 Gravado em oito canais o dispositivo emite a partir de um vinil em 33 rotações a confluência pouco provável de uma constante diversa de elementos agregados. Ou seja, os eventos sonoros estão embaralhados, sem uma ordenação em faixas, sem uma sequência estabelecida em que um suceda o outro até aquele que antecederá o final do toque da agulha no acetato. Vale lembrar que embora o disco de vinil empregasse uma ordenação sonora na harmonia convencional, em *Sal sem carne* o que temos é um emaranhamento. Em seu processo de mixagem não houve preocupação em separar de forma harmônica a diversidade de acontecimentos que se apresentam ao longo do trabalho, mas sim em salientar, na mixagem feita em estúdio, a direção de um amálgama que não se estabelece jamais. Tanto a entrevista com o índio xerente Zé Nem, sobrevivente de um massacre,¹⁶ homem que, cego, vendia bilhetes de loteria em Goiânia, quanto a Romaria do Divino Padre Eterno, assim como os acontecimentos narrados tornam-se objeto sonoro e materialidade visual. *Sal sem carne* é uma forma ativa de atuar e descortinar no real uma apreensão que não revela toda a complexidade de seu propósito. Por isso mesmo evoca uma possibilidade de crise nos hábitos mentais do espectador que deve corroborar seu acontecimento.
- 10 No entanto, uma gravação em oito canais tem limitações. E elas apontam para uma relação tecnologicamente importante com o disco e o toca-disco. Nesses equipamentos, há uma possibilidade de equalização praticamente por um único botão, chamado de *balance* (equilíbrio em inglês), que permite que se jogue o som mixado tanto para as saídas disponíveis no aparelho como também para as caixas de som nele disponíveis. Há ainda no disco a “possibilidade de se mixar/regular o discurso dos brancos e dos indígenas” (MEIRELES, 2013:131). Trata-se de um jogo subjetivo de propor uma aproximação com a tendência de um *gueto*, área oscilante, onde haverá “uma troca de informações com maior

volume e frequência, que alterará a sua densidade”. Na descrição do artista, a “tendência de um gueto será sempre a de se tornar uma coisa densa” (MEIRELES, 2013:131).

- 11 Cabe lembrar que na década de 1970, a sofisticação dos meios tecnológicos de gravação e mixagem permitiram que a indústria fonográfica passasse a produzir uma série de álbuns que acabam avançando para a gravação em oito canais. Os estúdios analógicos se especializam na captação sonora e produzem discos gravados por meio de mixagem (hoje defasada) classificada como *low-tech*, apresentando campos radicalmente distintos na faixa gravada. Entretanto, é dessa distinção de campos que *Sal sem carne* se distancia: a intencionalidade da obra requer a quebra de limites dos campos de escuta, que em si mesmos estão entranhados e formam uma rede sonora amalgamada. É uma massa sonora sem interrupções e, à medida que seus ruídos e vozes avançam sem seguir uma subdivisão estabelecida, ela subverte o próprio artefato disco, toma-o para si. Trata-se de um trabalho que dá voz à causa indígena, à complexidade das relações, lança mão dos ínvios caminhos da sociedade industrializada e faz ecoar a voz do gueto.

No *Sal sem carne*, a ideia era fazer um material com esses índios que ainda se encontravam no interior de Goiás, sul do Maranhão e leste do Pará. Em algum lugarejo, sempre havia um remanescente desse massacre bêbado pelas ruas. Eu entrevistei um índio xerente que era uma criança na época em que houve esse massacre. Ele era cego e na época estava em Goiânia, vendendo bilhetes de loteria. Zé Nem era o nome dele. Ele está em *Sal sem carne*. (SCOVINO, 2009 :253).

- 12 *Sal sem carne* parte dessas premissas e, em sua edição da captação sonora, efetiva o momento em que eclode o gueto. Na escolha dos brancos, dos índios, da pesquisa sobre os massacres (foram dois),¹⁷ das entrevistas específicas e diversas nos arredores de Goiás, Cildo Meireles fez uma cartografia particular da gradual perda de entendimento e comunicação que funciona sob a égide do que genericamente se considera civilização. O tratamento dado à situação sonora reflete, paralelamente, o choque entre os que estão fora do gueto e oprimem enquanto os que estão dentro dele fazem o conhecimento circular, agregam informações – as suas próprias e aquelas que convêm à vontade do opressor. O problema lógico dessas relações parece se concentrar na proposta de Meireles:

De esta manera, el Brasil de los indios correspondería al estado de armonía primera, que fué quebrado con la llegada del colonizador, estableciéndose una situación de gueto. Pero el opresor solamente conoce su propia voluntad, mientras que el oprimido, además de conocer evidentemente la suya, está forzado a conocer también la voluntad del opresor (MEIRELES, 2010:158).

- 13 Portanto, a tendência do *gueto* é “inverter as condições que lhe foram impostas”. *Sal sem carne* baseia-se no inevitável desnível entre culturas e induz ao esgarçamento dessas fronteiras, ao mixar narrativas diversas advindas de culturas distintas. Ao passo que acolhe e faz os discursos diversos se assemelharem em potência sonora, o objeto disco é tomado por esse *gueto* e o lança ao mundo pelo mesmo processo que antes o alijava. Um modo específico de operar, numa época em que a indústria fonográfica estava em ascensão e voltada com empenho à manutenção de formas de escuta lançadas e endossadas pela grande mídia, que estabelecia leis de mercado para tais experiências.
- 14 Cildo Meireles atua criticamente sobre a própria noção da escuta: o objeto disco deve ser sentido como algo performático e mutante, como elaboração mental e forma panorâmica que utiliza um objeto já ícone do consumo sonoro, o disco, por meio do qual insere e alimenta a voz do gueto. Portanto, esse objeto disco marca distância com a nascente indústria da década de 1970, que se impunha na *mão invisível*¹⁸ de uma economia de

mercado (a alegoria da 'mão invisível' funcionaria como elemento de equilíbrio dos mercados). Outrossim, a intencionalidade da obra evoca uma escuta atenta, solicita ao espectador que problematize o olhar e procure sentidos guiado pela experiência de sua capacidade de pensar. Em parte, sublevar o que é observado para guardar consigo o pulso forte de *Sal sem carne*. Sem dúvida, não podemos ignorar o fato de que Meireles interroga um território ao qual seu pai dedicou a vida, “indignado pelas atrocidades dos vários massacres impostos aos índios, indefesos diante do poder de destruição dos fazendeiros locais”. Em suas próprias palavras :

[...] eu tinha relido um dossiê que o meu pai deixou, sobre o massacre dos Krahôs, no Bico do Papagaio, uma região situada entre os Estados de Goiás, Pará e Maranhão. Aquele pedaço de terra era muito cobiçado. Nesse dossiê consta o primeiro telegrama, reportando esse massacre, escrito por um pastor maranhense para o Serviço de Proteção dos Índios. Por conta disso, meu pai foi mandado para investigar e acabou descobrindo que não era um massacre, mas dois. Ele se envolveu nessa causa e de certa maneira isso custou sua carreira, porque teve muitos problemas (SCOVINO 2009: 253).

- 15 *Sal sem carne*, em objetiva crítica ao massacre da civilização por ela mesma, é conduzida pelo excesso e pela falta (falha na compreensão da escuta). sendo em si mesma essa metalinguagem. Todo o esquema sonoro no qual sua proposta se baseia tem de certo modo uma pretensão antiartística e investe no relacionamento interativo com o espectador. Traz uma expansão contagiosa de elementos destinados a promover o distanciamento com quaisquer que sejam as questões musicais, o que indica a intencionalidade do artista de fazer arte, mas como exercício de linguagem que se indaga sobre suas significações.
- 16 Ao mesmo tempo, a obra nos leva a questões anunciadas por John Cage. Por exemplo, embora fosse certamente permeável à ideologia da arte, Cage deslinda a parte ruidosa da audição, informando a gradual modificação que haveria na escuta, inferindo que “questões estritamente musicais não são mais questões sérias” (FERREIRA, 2006:330).¹⁹ Mais que um pensamento, é um engajamento no campo sonoro que pode ser tratado como uma das significativas modificações que se revelaram importantes desde a pesquisa de Arnold Schönberg e sua incursão pela composição como atonalidade, indo até o dodecafonismo. Ou seja, o estabelecimento rigoroso de uma harmonia que constrói por um cerebral alinhamento excêntrico à emissão sonora, no caso dos instrumentos musicais, e propõe para essa prática uma série de inegociáveis pontuações, fosse uma navegação em satélite das notas no entorno do centro tonal, o diálogo contrapontístico ou mesmo o uso cromático radical. O trabalho de John Cage verifica o lado oposto desse sistema, investe em outra razão, evoca outra lógica estética, a qual denuncia justamente que a distinção entre sons e barulhos empobrece a escuta. De modo paralelo, busca naqueles que o antecederam um ato de reflexão a desdobrar:

As pessoas distinguiam entre sons musicais e barulhos. Eu segui Varèse e lutei pelos barulhos. Outros músicos também fizeram isso. No início da década de 1930, a única peça somente para percussão era a *Ionisation*, de Varèse. Já em 1942 havia mais de uma centena de obras desse tipo. Hoje são incontáveis. Praticamente qualquer um que ouça algum som agora ouve com facilidade quaisquer que sejam as estruturas de sobretons que os sons tenham. Não discriminamos mais os barulhos (FERREIRA, 2006 :330).
- 17 Certamente, quando se propõem novos parâmetros a partir de um elemento “desorganizador de códigos cristalizados”, o desejo do artista é direcionado à criação de suportes variados ou dispositivos de novas linguagens. O processo no qual John Cage

trabalha a partir do ruído é uma pesquisa alinhada com sua atuação também nas artes plásticas, e o desenvolvimento de seu trabalho com a sonoridade não se limita ao campo musical. É, de fato, um exercício cada vez mais plástico do som, e ele o traz para a discussão plástica tanto quanto se separa das proposições harmônicas. Enquanto a harmonia avança para uma espécie de limpeza sonora mediante uma busca assertiva das notas, no extremo oposto disso, John Cage aponta para uma série de processos sonoros que desprezam a notação e inclusive o controle sobre as peças, além de discutir tanto a necessidade de determinação quanto a possibilidade de indeterminação musical.

- 18 Essa prática, em sua incursão pelos meandros do ruído, colocando-o no alicerce composicional e não no erro inesperado, se soma ao trabalho do artista, que passa do campo musical ao plástico e à *performance*, permite que se investigue sua relação sonora como conceitualização também plástica, afeita à experimentação não só do ambiente como do tempo no que tange à percepção das sonoridades. A profecia cagiana é a escuta. Uma escuta livre e não determinada previamente que se dá no encontro. Para essa escuta, a sonoridade esgarça o campo musical: é mister que ela seja um objeto plástico presente e visual, evento instalado no trabalho.²⁰ John Cage é um dos elos que ligam as artes visuais à sonoridade, inclusive à composição concreta e ao experimentalismo da arte conceitual. O princípio de indeterminação de construção sonora proposta por Cage é um efeito de especial importância para artistas como Cildo Meireles, cujos trabalhos pensados e projetados criam sua topologia, solicitando a ação expansiva da sonoridade. Sobre as experimentações de John Cage, Francis Bayer investiga seu processo libertário em que, utilizando o acaso, compõe determinado espaço sonoro, e esse é o caminho para se chegar à sonoridade plástica de *Sal sem carne*. Em rigor, diz Bayer :

Par rapport au problème de l'espace sonore, nous ne trouverons chez John Cage ni volonté de construction rigoureuse, ni tentative de déconstruction d'un ordre spatial quelconque, mais bien plutôt le consentement au libre jeu d'un principe de non-construction ou de non-composition que permet la coexistence de toutes les occurrences possibles et de tous les différents modes de spatialité envisageables (BAYER, 1981 :187)²¹

- 19 É um pouco nesses diferentes modos de espacialidade que é possível escutar a difusa massa sonora presente em *Sal sem carne*. Seu emaranhamento e densidade sonora, às vezes caóticos, denotam a ausência de uma delimitação entre os diversos campos sonoros. Ademais, a falta de fluidez na audição traz a angústia da impossibilidade de discernir as diferenças, o que pode intensificar a ideia da fragmentação cultural mostrada na obra. Pelo repertório sonoro concreto utilizado, no qual a interferência do ruído, mais que provável, é aguardada, o processo de criação de *Sal sem carne* certamente difere de práticas mais aleatórias da composição cagiana. Na edição do objeto disco, Cildo Meireles estabeleceu uma rota de procedimentos, escolheu canais a serem utilizados, nada nela é aleatório. Nesse corpo sonoro, em que ruídos, barulhos indistintos e vozes se apresentam todos em uma única faixa sonora, e que sua mixagem exacerba essa impossível união, é a percepção da escuta que deverá estar disponível para interagir com a estética da obra. Aparece a instável relação entre as diversas figuras e elementos desse não-lugar, o *gueto*. Em rigor, o trabalho “age à maneira do gueto”, onde circulam as ações predatórias sobre os povos ameríndios ao longo dos séculos.
- 20 A estética criada pelo autor e que alinha toda a montagem da instalação são os monóculos que lá estão dependurados, exibindo fotografias de índios e romeiros, também de forma aleatória. Em sua aparente união de fragmentos de campos díspares, essa edição sonora requer uma escuta que deve entrar em sintonia com uma construção estrutural proposta,

uma vez que Cildo Meireles, reunindo os elementos sonoros em uma única faixa, promove um anti-amálgama que, como num relato impossível de se ouvir, criando ou recriando seu próprio caminho a partir da escuta, que aqui e ali permite a distinção entre um som e outro, para mais adiante se perderem no ouvido. Mesmo utilizando o artefato vinil, que possui uma resolução estética de inegável e evidente atração visual, o que sustentará a fruição é a escuta, ao permitir o envolvimento do espectador com a realização poética. Nesse anti-amálgama sonoro, ecoa o fantasma de gerações, histórias, esquecimentos, misérias, narrativas que nos falam e convidam para parar e pensar. E nos conduzem a outras falas, como a do xamã yanomami Davi Kopenawa, em seu livro, *La chute du ciel*, em que ele discorre sobre a cosmogonia que rege as crenças de seu povo – numa intrincada e instável relação entre humanos, floresta e espíritos – e narra as ameaças a esses fundamentos de vida devido à apropriação patrimonial de suas terras, entre outras. Assim também é o pouco acalanto dos homens, das gentes que erram pelo mundo, privados do território físico e simbólico a que pertencem, para quem os artistas interagem e deixam algo de si. Essa voz que em *Sal sem carne* falará, desde que haja a quem se dirigir : é de certo modo entrar no *gueto*, e na medida em que o conteúdo de *Sal sem carne* de algum modo se firma nessa escuta, é também sair dele, desde que se lhe tenha escutado. Mais que a sonoridade emitida, ou mesmo o espaço que ela cria em sua ambiência, é da escuta que parte o eco de signos que nada significa ante a surdez, enquanto para aqueles que têm ouvidos o som ecoa às vezes como se tivesse partido de um rosto lívido, inesperado, ou do escuro dos rincões do Brasil que o artista não nega em sua condição de seu herdeiro, que também parece ter aprendido algo : um legado que tempera e salga a superfície do mundo.

BIBLIOGRAFIA

ADORNO Theodor W., *Indústria Cultural e Sociedade*, São Paulo, Paz e Terra, 2002.

BAYER Francis, *De Schönberg a Cage, Essai sur la notion d'espace sonore dans la musique contemporaine*, Paris, Éditions Klincksieck, 1981.

BAYER Francis, *Cildo Meireles*, México, catálogo da Exposição no Ivam Centre del Carme, 2010.

BAYER Francis, *Cildo Meireles*, Catálogo da Exposição de Cildo Meireles, organizada pelo Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madri e coproduzida pelo Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Porto, Fundação de Serralves; São Paulo, Cosac Naify, 2013.

FERREIRA Glória; COTRIM Cecília (org.), *Escritos de Artista*, Rio de Janeiro, Editora Zahar, 2006.

GRANDO Angela, “Cildo Meireles, entre transreal e circuito: desvio para o vermelho, 1967-84”, In *Poéticas da Criação: Mediações e Enfrentamentos da Arte*, GRANDO Angela; CIRILO, José (org.), São Paulo, Intermeios, 2015, pp. 207-221.

HORKHEIMER Max; ADORNO Theodor. W., *La dialectique de la raison*, Paris, Éditions Gallimard, 1974.

HERKENHOFF Paulo (org.), *Cildo Meireles, geografia do Brasil*, Rio de Janeiro, Artviva Produção Cultural, 2001.

MEIRELES Cildo, *Cildo Meireles*, texto de Ronaldo BRITO, Eudoro Augusto M. DE SOUZA, Rio de Janeiro. FUNARTE, 1981.

MEIRELES Cildo, *Babel*, Texto de Moacyr DOS ANJOS, Vila Velha, Museu Vale do Rio Doce, 2006.

ROSA DE MOURA Gustavo, *Cildo*, vídeo, 2009.

SCOVINO Felipe (org.), *Cildo Meireles*, Rio de Janeiro, Editora Beco do Azougue, (Coleção Encontros), 2009.

NOTAS

1. Fala de Cildo Meireles, extraída de sua entrevista e do parágrafo em que diz: “Eu tinha feito um trabalho que era o *Sal sem Carne*, que era um disco, uma radionovela, e por Goiás eu tinha chegado a um hospício, esse hospital mental. [...] Eu fui diferentes dias, diferentes horários, e sempre um personagem, no mesmo canto. [...] Aí eu voltei para fotografar ele, que são as fotos que eu usei no *Zero Cruzeiro* e no *Sal sem Carne* na capa do disco. In: <http://revistacarbono.com/artigos/04carbono-entrevista-cildo-meireles/>
2. Segundo a fala do artista, que discute a dinâmica do gueto. In : ROSA DE MOURA, 2009. Vídeo : *Cildo*
3. Embora *Sal sem carne* tenha sido uma instalação criada como disco, este objeto sonoro, em seus espaços expositivos, foi sempre apresentado em instalações que abrigam monóculos com diapositivos (fotografias referentes à cultura indígena e ocidental), como também artefatos indígenas.
4. Ver Catálogo da Exposição de Cildo Meireles, organizada pelo Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madri e coproduzida pelo Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Porto. *Porto : Fundação de Serralves ; São Paulo. Cosac Naify*, 2013, p. 131.
5. Essa gravação que registra a romaria, na roseana classificação do artista é chamada de “terceira margem do rio”, espaço mutante articulado pela ideia do “entre”. *Grosso modo*, “Terceira margem do rio” se refere ao conto de João Guimarães Rosa em que o fio condutor mostra o pai de uma família numa canoa, no meio do rio (nem de um lado e nem do outro). Contudo, sem retornar para casa, vai criando uma terceira margem, a ideia de um espaço que se experimenta na vida. Desenvolvemos esse assunto em : GRANDO, Angela ; Pinheiro, Janayna. “A narrativa (des)locada em Cildo Meireles”. In : 22º Encontro Nacional ANPAP, 2013.
6. Discutimos sobre o conceito de “gueto” no trabalho de Cildo Meireles. In : GRANDO, Angela “Novas Iconografias : entre valor de uso e valor de troca”. GUZMÁN, Fernando ; MARTÍNEZ, Juan Manuel. *Arte Americano e Independencia. Nuevas iconografias. Archivos y Museos*. Ministério de Educación, Chile, 2010, p. 157.
7. Sobre a interpretação de um “terceiro espaço” no trabalho de Cildo Meireles, é oportuna a reflexão do artista : “Sal sem carne baseia-se no conto ‘A terceira margem do rio’ de Guimarães Rosa. A partir do som estéreo, procurei obter um terceiro som, que não é o do alto-falante direito nem o do alto-falante esquerdo, mas um som que se situa entre os dois [...]” (CILDO MEIRELES, 2013 :131).
8. Não custa relatar que desenvolvemos desde 2010, no Grupo de Pesquisa sobre Processos de Criação, no Laboratório de Pesquisa em Teorias da Arte e Processos em Artes, que coordenamos, do Centro de Artes/UFES, pesquisas sobre o processo artístico de Cildo Meireles. Os resultados são apresentados em Congressos e publicados tanto em anais de eventos quanto em periódicos. E há também o resultado acadêmico de dissertações de orientandos, alunos do programa de Pós-graduação em Artes/UFES e que trouxeram como assunto de pesquisa o trabalho de Cildo Meireles.

9. FIZ, Simon Marchán. *Del Arte Objetual Al Arte de Concepto*. Madri: Ediciones Akal, 2010, pp. 269-271.
10. No Brasil, nos referimos, particularmente, aos diversos movimentos ocorridos a partir da *Exposição neoconcreta* no Rio de Janeiro, em 1959. Como, por exemplo, a Nova Objetividade ou o Tropicalismo. E, paralelamente à atuação de artistas, o trabalho da crítica de Ferreira Gullar e de Mário Pedrosa. Nesse eixo, participam de uma preocupação comum – acionar de maneira permanente os mecanismos da experimentação, e para tal esgarçar os limites entre arte e vida.
11. MEIRELES, Cildo. *Cildo Meireles*. Texto de Ronaldo Brito. Eudoro Augusto M. de Souza. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981.
12. Texto da comunicação de Cildo Meireles no debate “Perspectivas para uma arte brasileira”, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1970. Publicado pela primeira vez na revista *Malasartes* (Rio de Janeiro) n. 1. (set.-nov. 1975), p. 15.
13. *Mebs/Caraxia*, 1971, trabalho de Cildo Meireles a partir da oscilação de frequência de gráficos sonoros, primeiro trabalho em que ele relaciona ideias com o objeto disco.
14. Discutimos sobre o conceito de “gueto” no trabalho de Cildo Meireles. In: GRANDO, Angela “Novas Iconografias: entre valor de uso e valor de troca”. GUZMÁN, Fernando; MARTÍNEZ, Juan Manuel. *Arte Americano e Independencia. Nuevas iconografias*. Archivos y Museos. Ministério de Educación, Chile, 2010, pp. 149-158.
15. Presidente norte-americano pelo partido Democrata, que assumiu após o assassinato de J. F. Kenedy e intensificou a participação dos EUA na Guerra do Vietnã.
16. Sobre esta questão, ver Cildo Meireles in: *Cildo Meireles*, Catálogo da Exposição de Cildo Meireles, organizada pelo Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madri ecoproduzida pelo Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Porto. Porto: Fundação de Serralves. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 131.
17. Uma ação movida pelo pai de Cildo Meireles resultou no primeiro caso de condenação por assassinato de indígenas no Brasil. Quando, anos mais tarde, Cildo Meireles fez a tentativa de entrevistar índios remanescentes daquele massacre e que habitavam nesse Parque Nacional, criado por seu pai, ele foi impedido. “Com essa restrição, realiza, então, seu trabalho com uma comunidade próxima, uma espécie de ‘aldeia-rural-periférica-temporária’. Seus entrevistados são, em suas próprias palavras, ‘nem brancos, nem índios, mas todos miseráveis’. Para eles, explica Cildo, ‘eu fazia duas perguntas: Você é um índio? Você sabe o que é um índio? E eles respondiam que o índio comia carne sem sal, e essa resposta aparecia como um grande diferenciador”.
18. *Mão invisível*, conceito criado pelo filósofo e economista escocês Adam Smith [1723-1790], em defesa do liberalismo, considerado mentor da economia moderna, e editada no livro *A riqueza das nações*, título original: *Inquiry into the nature and causes of the wealth of nations* [1776].
19. John Cage em seu texto “O futuro da música” traz o pensamento sobre o que é música e o que é barulho. In: Ferreira, G.; Cotrim, C. (org.) *Escritos de Artista*. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 2006, pp. 330-338.
20. Para o que ele chama de futuro da música, John Cage diz que “a nossa experiência do tempo mudou. Percebemos eventos breves que antes poderiam escapar à percepção e apreciamos os muito longos, cujas durações seriam consideradas, há 15 anos, intoleráveis”. Ferreira, G.; Cotrim, C. (org.) *Escritos de Artista*. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 2006, p. 331.
21. “Em relação ao problema do espaço sonoro, não encontramos em John Cage nem vontade de construção rigorosa, nem tentativa de desconstrução de qualquer ordem espacial, mas sim o consentimento ao livre exercício de um princípio de não-construção ou de não-composição que permite a coexistência de todas as ocorrências possíveis e de todos os diferentes modos de espacialidades imagináveis”. [tradução da A.].

RESUMOS

No contexto geopolítico pouco favorável dos anos 1970, a obra do artista brasileiro Cildo Meireles desafia os limites entre realidade e ficção e opera uma rica fusão de vias heterogêneas ou contraditórias que se inserem no eixo de um “conceitualismo poético” ou “conceitualismo político”. Este artigo enfoca a obra "Sal sem Carne" [1975], que busca redimensionar a história da expropriação de comunidades indígenas através de uma rede de sonoridades, ruídos, vozes e imagens. Discute também, a partir da memória individual e coletiva presente em seu registro sonoro, a relação entre o que a vida aporta e a arte transgride, como façanha lógica de um engendramento mútuo entre a arte e o real.

Dans un contexte géopolitique peu favorable, celui des années 1970, l'oeuvre de l'artiste brésilien Cildo Meireles s'impose à défier les limites entre réalité et fiction. Son travail opère une fusion d'une extrême richesse entre des aspirations hétérogènes, voire contradictoires, dans l'art qualifié de « conceptualisme poétique » ou « conceptualisme politique ». Ce texte met l'accent sur l'installation Sal sem Carne [1975], et cherche à comprendre l'histoire d'expropriation des communautés autochtones à travers un réseau d'images, de sons, des bruits et des voix connectés. Quel est la nature de ce lieu d'expérimentation qui est en même temps un espace critique de la limite entre l'art et la réalité ?

ÍNDICE

Palavras-chave: Meireles (Cildo), arte contemporânea, transgressão, instalação, conceitualismo, Brazil

AUTOR

ÂNGELA GRANDO

Historiadora e crítica de arte, pesquisadora e professora titular do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo – UFES. Doutora e mestre pela Université de Paris I – Sorbonne. Atua no Programa de Pós-Graduação em Artes – PPGA/UFES. Coordenadora do Laboratório de pesquisa em Teorias da Arte e Processos em Artes – LabArtes. Programa de Pós-graduação em Artes – UFES