

Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA



Imagem: Aline Motta, (Outros) Fundamentos, 2017-2019

Anais | Edição especial

42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte
07 a 12 de novembro de 2022 - Rio de Janeiro, Brasil

Locais de realização:
Universidade Federal do Rio de Janeiro
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro



Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA



Imagem: Aline Motta, (Outros) Fundamentos, 2017-2019

Anais | Edição especial

42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte
07 a 12 de novembro de 2022 - Rio de Janeiro, Brasil

Locais de realização:
Universidade Federal do Rio de Janeiro
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro



Organização



Apoio



42º COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE (2022)

PRESIDÊNCIA DE HONRA (*in memoriam*) – Walter Zanini

DIRETORIA DO CBHA (2023-2025)

Presidente - Vera Maria Pugliese de Castro (UnB/CBHA)
Vice-presidente - Eduardo Ferreira Veras (UFRGS/CBHA)
Secretário - Ivair Junior Reinaldim (UFRJ/CBHA)
Tesoureira - Daniela Pinheiro Machado Kern (UFRGS/CBHA)

DIRETORIA DO CBHA (2020 - 2022)

Presidente - Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA)
Vice-Presidente - Neiva Maria Fonseca Bohns (UFPEL/CBHA)
Secretária - Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)
Tesoureiro - Arthur Gomes Valle (UFRRJ/CBHA)

COMISSÃO ORGANIZADORA DO 42º COLÓQUIO DO CBHA- 2022

Presidente - Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA)
Angela Brandão (UNIFESP/CBHA)
Arthur Gomes Valle (UFRRJ/CBHA)
Camila Carneiro Dazzi (CEFET-RJ/CBHA)
Fernanda Pequeno (UERJ/CBHA)
Ivair Junior Reinaldim (UFRJ/CBHA)
Neiva Bohns (UFPEL/CBHA)
Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)
Sheila Cabo Geraldo (UERJ/CBHA)

COMITÊ CIENTÍFICO DO 42º COLÓQUIO DO CBHA- 2022

Elisa Souza Martinez (UnB/CBHA)
Maria Izabel Branco Ribeiro (FAAP/CBHA)
Maria Inez Turazzi (IBRAM/CBHA)
Paulo Knauss de Mendonça (UFF/CBHA)
Rita Lages (UFMG/CBHA)

COMISSÃO ORGANIZADORA DO PRÊMIO CBHA DE TESES/ 2022

Camila Carneiro Dazzi (CEFET-RJ/CBHA)
Dária Jaremtchuk (USP/CBHA)
Maria de Fátima Morethy Couto (UNICAMP/CBHA)
Paula Ramos (UFRGS/CBHA)
Vera Beatriz Siqueira (UERJ/CBHA)

COMISSÃO ORGANIZADORA DOS ANAIS DO 42º COLÓQUIO DO CBHA

Daniela Pinheiro Machado Kern (UFRGS/CBHA)
Eduardo Ferreira Veras (UFRGS/CBHA)
Fernanda Pequeno da Silva (UERJ/CBHA)
Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)

IMAGEM: Aline Motta, (*Outros Fundamentos*, 2017-2019).

DIAGRAMAÇÃO: Thaís Franco

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C72 - Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte (42: 2022)

Anais do 42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte - Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA, Rio de Janeiro, 7-12 nov. 2022. (Organizadores: Vera Marisa Pugliese de Castro, Eduardo Ferreira Veras, Ivair Junior Reinaldim, Daniela Pinheiro Machado Kern, Fernanda Pequeno da Silva e Rogéria Moreira de Ipanema. Porto Alegre: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2023 [2022].

Vários autores

1367 p. 21x29,7 cm: ilustrado

ISSN: 2236-0719

<https://doi.org/10.54575/cbha.42>

1. História da Arte. I. Comitê Brasileiro de História da Arte. II. Anais do 42º do Colóquio do CBHA.

CDD: 709.81

Os textos dos artigos e as imagens reproduzidas nesta publicação são de responsabilidade dos respectivos autores.

Comitê Brasileiro de História da Arte (filiação ao *Comité Internationale de Histoire de l'Art*).

<http://www.cbha.art.br/index.html>

e-mail: cbha.secretaria@gmail.com

O território e as estrelas: "Cruzeiro do Sul" (1969-1970) de Cildo Meireles

Caroline Alciones de Oliveira Leite, Fundação CECIERJ/
<https://orcid.org/0000-0002-7866-7863>
carolinealciones@gmail.com

Resumo

Este artigo analisa a instalação e o texto "Cruzeiro do Sul" (1969-1970), ambos do artista Cildo Meireles, buscando problematizar noções de território e de nação como perspectivas coloniais que se sobrepuseram à cosmogonia e às epistemes dos povos originários. Investigamos como tais questões são abordadas pelo artista a partir de sua inserção na mostra "Information", realizada em 1970 no MoMA (Nova York), passando pela noção de território, de cosmogonia indígena e seus mecanismos de resistência (KOPENAWA, 2015), em direção a seu potencial de explosão. Recorremos, ainda, à proposta de uma epistemologia estético-política do antropólogo Eduardo Viveiros de Castro (2007), a uma entrevista realizada pela autora com o artista (2021) e a documentos referentes à mostra "Information" consultados nos arquivos do MoMA, em Nova York.

Palavras-chave: Cosmogonia indígena. Território. "Cruzeiro do Sul". Cildo Meireles. "Information".

Abstract

This paper analyses the installation and the text "Cruzeiro do Sul" [Southern Cross] (1969-1970), both by the artist Cildo Meireles, seeking to problematize notions of territory and nation as colonial perspectives that overlapped with the cosmogony and epistemes of indigenous peoples. We investigate how such issues are addressed by the artist from its insertion in the exhibition "Information", held in 1970 at MoMA (New York), passing through the notion of territory, indigenous cosmogony and its mechanisms of resistance (KOPENAWA, 2015), towards its potential for explosion. We also appeal to the proposal of an aesthetic-political epistemology by the anthropologist Eduardo Viveiros de Castro (2007), to an interview the author conducted with the artist (2021) and to documents related to the exhibition "Information" consulted in the archives of MoMA, New York.

Keywords: Indigenous cosmogony. Territory. "Southern Cross". Cildo Meireles. "Information".

A densidade daquilo que é invisibilizado

Cruzeiro do Sul (1969-1970) foi exposta, pela primeira vez, na mostra *Agnus Dei: Thereza Simões, Guilherme Vaz e Cildo Meireles*, realizada na Petite Galerie, na Zona Sul do Rio de Janeiro, em 1970¹. A exposição foi dividida em três partes, cada qual dedicada a um artista e com a duração de algumas semanas. O formato da exposição, que propunha a reunião das obras do artista até aquele momento, somado às restrições espaciais inviabilizou que, naquela ocasião, a obra fosse instalada em uma sala com as dimensões ideais previstas em seu projeto. A obra foi exposta sobre uma prateleira. Por outro lado, entre 1986 e 2016, a instalação *Cruzeiro do Sul* (Fig. 1) foi montada, em consonância com as especificações de seu projeto, em mais de cinco mostras no Brasil e no exterior².

Em meio à escuridão, tentamos nos agarrar à luz do ambiente. Pupilas dilatadas, a vista quase encontra algo. O vazio nos invade, caminhamos em direção à luz em um espaço repleto de silêncio e de interrogações. De onde vem a luz que interrompe o vazio e resiste à escuridão? Conforme avançamos, percebemos algo ali, em um centro incerto. Algo tão pequeno que não sabemos se, efetivamente, enxergamos ou se ilusionamos. Reduzimos a distância, cuidamos para não pisar sobre aquilo que está estático e que sustenta sua diminuta existência em meio à escuridão e ao vazio iluminado.

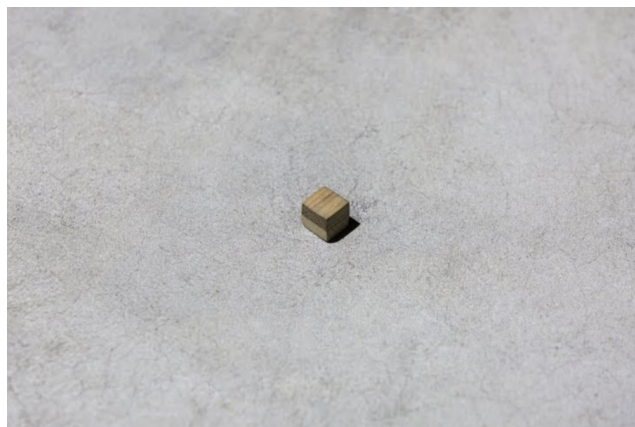


Figura 1. Cildo Meireles, *Cruzeiro do Sul*, 1969-1970, Instalação, cubo de madeira (1 seção de pinho, 1 seção de carvalho), 9 x 9 x 9 mm, sala de 200 m². Visão da instalação. Acervo: Coleção do artista. Foto de Agostino Osio.

Fonte: Exposição Cildo Meireles: Installations, Pirelli HangarBicocca, Milão, 2014.

1 Registramos nossos agradecimentos a Cildo Meireles por, generosamente, nos receber em seu ateliê para realização de entrevistas e por nos conceder acesso a seu arquivo.

2 A obra foi exposta nas seguintes mostras: *Depoimento de uma Geração: 1969/1970* (Galeria de Arte Banerj, Rio de Janeiro, 1986); *Cildo Meireles + Lawrence Weiner* (Kölnischer Kunstverein, Colônia/Alemanha, 2000); *Babel: Cildo Meireles* (exposição itinerante, Museu Vale, Vila Velha, 2006; Pinacoteca de São Paulo, São Paulo, 2006); exposição itinerante *Cildo Meireles* (Tate Modern, Londres, 2008; Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Barcelona, 2009; Museu Universitário de Arte Contemporâneo, Cidade do México, 2009); *Cildo Meireles. Installations* (Pirelli HangarBicocca, Milão, 2014); *Projeto Pergunta* de Mil M2, *Cruzeiro do Sul* de Cildo Meireles e *Tempos Dífceis* de Ivan Grilo (Casa França-Brasil, Rio de Janeiro, dez. 2015-fev. 2016).

Percebemos tratar-se de uma forma cúbica que nos recorda a bola quadrada do futebol de botão. Mas, nesta situação, o tom é grave. As interrogações povoam o ambiente, emanadas do minúsculo dado que as espalha pela escuridão, pesando em nossa percepção e fazendo nossos joelhos flexionarem. Com o corpo cada vez mais próximo, em um ímpeto, nossa mão avança em direção ao cubo. Nem bem o movimento se inicia, uma força o faz recuar como que a advertir que a densidade possui seus mistérios e que tocar o desconhecido acarreta consequências. O dado é constituído por duas metades de madeiras distintas: duas faces são compostas, cada uma, por apenas um dos tipos de madeira; enquanto as outras quatro faces reúnem ambas as madeiras – meio a meio. Quando correlacionamos título à percepção da obra, "os circos, os raciocínios, as habilidades, as especializações, os estilos acabam." (MEIRELES, 1970) Decidimos mudar a direção, nos erguemos, caminhamos para a outra luz, a que vem do exterior do ambiente escuro. Antes de deixar a sala, nos voltamos para o cubo e, desta vez, o enxergamos com definição dentro de sua simplicidade e dimensões, em contraponto com o tamanho indefinido do espaço ao redor e com a complexidade da escuridão.

De repente, uma lenda atravessa a escuridão, nos acenando sob a luz em que repousa o objeto. Atritados o pinho e o carvalho, madeiras consideradas sagradas pelo povo Tupi, pode ocorrer a manifestação de sua maior divindade – Tupã – através de uma explosão. Em um ambiente de grandes dimensões, idealmente com um mínimo de 200 metros quadrados, e em um cubo de 9 milímetros de aresta, o artista anuncia a densidade e a existência de algo grandioso naquilo que é ínfimo, quase invisível.

Em meio a um vasto território, algo grandioso encontra-se condensado em minúsculas dimensões, seja a divindade seja o próprio povo Tupi, comprimido a espaços cada vez mais diminutos pelos processos coloniais. O título da obra indica, ainda, se tratar de uma questão que, assim como a constelação do Cruzeiro do Sul, somente pode ser percebida por aqueles que se encontram no sul, no lado invisibilizado da linha imaginária colonial. Uma parte do mundo que se espreme, que se empurra em favor da cultura dita ocidental. Cruzeiro do Sul é a menor das 88 constelações mapeadas pela astronomia, sendo seu primeiro registro localizado no período das grandes navegações. (LONGHINI, 2009)

O contato de Cildo Meireles com a questão indígena se deu muito cedo, ainda quando criança: seu pai, Cildo Furtado Soares de Meireles, que integrou a equipe original de Marechal Rondon, e seu tio, Francisco Furtado Soares de Meireles, um sertanista, trabalhavam no Serviço de Proteção aos Índios (SPI). O trabalho do pai levou a família a se deslocar pelo território brasileiro, "participando, à distância, de expedições pioneiras visando a aproximação de tribos desconhecidas", tendo residido

ou passado temporadas no Pará, Roraima, Goiás, Distrito Federal (Brasília) e Maranhão. (MORAIS, 2005, p. 56)

Um acontecimento em especial no trabalho do pai de Cildo Meireles impactaria a vida da família. A convivência entre indígenas e colonizadores na região do Bico do Papagaio, entre os estados de Goiás, Pará e Maranhão, foi marcada por massacres. O artista relata que o maior massacre teria se dado através de um avião monomotor que sobrevoou a região e lançou roupas infectadas com vírus da gripe e bacilos de Koch. Assim, "4 mil índios se transformaram em 400, dos quais, 200 ficaram enlouquecidos, porque haviam perdido tudo: família, vínculo e vida identitária." (MEIRELES, 2009a, p. 253)

Cerca de dez anos depois, o fazendeiro Raimundo Soares teria se reunido com outros fazendeiros e policiais, armados com fuzis e espingardas, e cercado o grupo remanescente dos indígenas que estavam sob a liderança de Balbino, um cacique sobrevivente ao massacre anterior. A partir de um inquérito administrativo, o pai de Cildo Meireles, à época diretor do Serviço de Proteção aos Índios no Rio de Janeiro, foi chamado para investigar o caso, descobrindo que havia se dado dois massacres, e não somente um, transformando o inquérito administrativo em inquérito policial. Cildo Meireles relata que, aparentemente, houve uma negociação em que

Balbino foi conversar com o tal de Mujico Soares e disse "Vocês querem peles de animais, sementes, eu trabalho para vocês. Se quiser sangue me mata, mas poupa meu povo." Ele [Raimundo Soares] simulou aceitar e aí entrou fuzilando mulheres e crianças. Meu pai conseguiu transformar o inquérito administrativo em inquérito policial e Mujico Soares foi a julgamento. E, aparentemente, se não foi a primeira, foi uma das primeiras vezes em que alguém foi condenado por matar indígena. Mas isso custou a meu pai. (MEIRELES, 2021)

O processo resultou na condenação de Raimundo Soares e a condução da investigação custou a carreira do pai de Cildo Meireles. Raimundo Soares representava apenas um dos elos da cadeia de interesses fundiários que, nas palavras do artista, seria apenas o "'testa de ferro' dos poderes brasileiros que estavam no Congresso." (MEIRELES, 2009b, informação verbal³) Como retaliação, Cildo Furtado Soares de Meireles foi demitido do Serviço de Proteção aos Índios, fato que impactou a vida de sua família na década de 1950. (RIVERA, 2013) Esse acontecimento e tantos outros massacres a povos indígenas parecem acompanhar a memória do artista.

3 Entrevista concedida por Cildo Meireles em seu ateliê no contexto da gravação do documentário Cildo (2009b), dirigido por Gustavo Rosa de Moura.

A oeste e ao sul da linha divisória

Dentre os visitantes do *Salão da Bússola*, o então curador associado de pintura e escultura do Museum of Modern Art de Nova York (MoMA), Kynaston L. McShine, teve contato com as obras de Cildo Meireles, o convidando para participar da mostra *Information*, entre julho e setembro de 1970, no MoMA. Além de Cildo Meireles, os brasileiros Hélio Oiticica e Guilherme Magalhães Vaz, e o luso-brasileiro Artur Barrio participaram da exposição que reuniu jovens artistas de várias partes do mundo em uma mostra internacional pioneira de arte conceitual. De acordo com o *press release* do MoMA de mesma data do início da mostra, a *Information* contou, entre a exposição e o catálogo, com "obras de mais de 150 artistas, homens e mulheres, de 15 países incluindo Argentina, Brasil, Canadá e Iugoslávia, expondo neste país pela primeira vez." (MoMA, 1970, p. 1, tradução nossa)

De forma ampla, as obras enviadas para o catálogo não correspondiam, necessariamente, àquelas que estiveram presentes na exposição. No caso de Cildo Meireles, no catálogo, consta o texto *Cruzeiro do Sul* sem haver menção às obras do artista que integraram a exposição, no caso *Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto Coca-Cola* (1970) e *Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto Cédula* (1970). Em *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, Lucy Lippard (1997) cita a *Information*, observando que a proposta da mostra teria partido de teorias de sistema e de informação. O tema proposto por McShine ganharia outros contornos no contexto de conflitos e de manifestações contrários à guerra do Vietnã, conferindo à mostra uma reverberação própria, uma exceção às exposições que costumavam ocorrer no MoMA e que, no embalo das experimentações dos artistas,

[...] tornou-se uma exposição estado da arte, diferente de qualquer outra coisa que a instituição cautelosa e geralmente pouco aventureira havia tentado até então. O belo catálogo parecia um livro de artista conceitual, com seu texto informal "datilografado" e uma vasta gama de imagens não artísticas, da antropologia à ciência da computação, e uma lista de leitura eclética e interdisciplinar. (LIPPARD, 1997, p. xix, tradução nossa)

O texto de Kynaston L. McShine (1970) que integra o catálogo da *Information* destaca as dificuldades políticas enfrentadas em países latino-americanos como Brasil e Argentina, e a conseqüente reverberação na produção de arte conceitual representada na mostra. McShine ressalta a busca dos jovens artistas por realizar uma produção de arte relevante e significativa que alcançasse um público mais amplo em comparação àquele alcançado pela produção das décadas anteriores.

Escrito para o catálogo da mostra *Information*, realizada no Museum of Modern Art de Nova York (MoMA) entre julho e setembro de 1970 *Cruzeiro do Sul* (1970) atrita

uma série de perspectivas coloniais impostas aos povos localizados a oeste e ao sul da linha divisória de Tordesilhas. Se nas obras enviadas para a *Information*, Cildo Meireles pretendia estimular o público a inserir mensagens críticas em garrafas e cédulas, devolvendo-as à circulação; por outro lado, o texto-obra *Cruzeiro do Sul* (Fig. 2), na língua inglesa, pretendia ampliar o alcance de questões invisibilizadas ou ignoradas acerca de um território que não se encontra nos mapas. Logo na primeira frase, o artista afirma não defender uma nacionalidade, incitando a uma reflexão acerca de uma parte do mundo desvalorizada em suas epistemes. Algo que diz respeito ao Brasil, que perpassa o continente que se convencionou chamar de América do Sul. Uma região sem fronteiras, não registrada pelos mapas oficiais, e cujas complexidades o artista está sempre a arrodar.

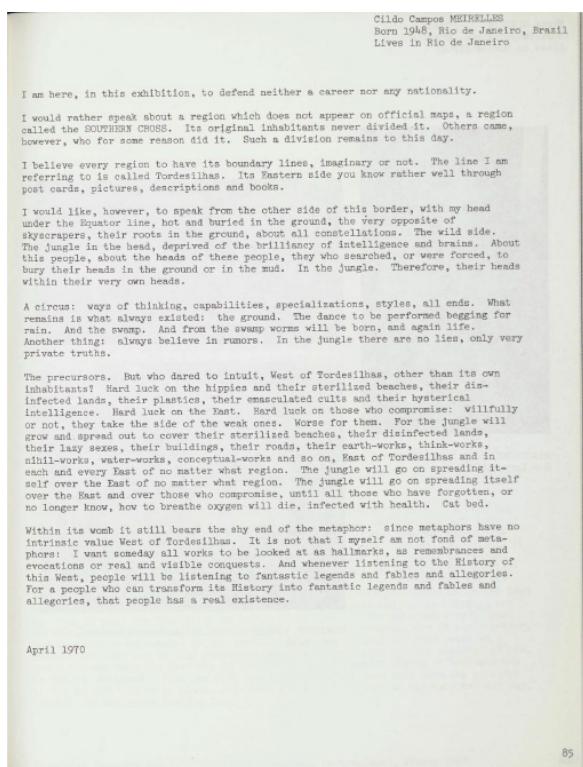


Figura 2. Cildo Meireles, *Cruzeiro do Sul*, 1970. Reprodução do texto publicado no catálogo da *Information*. (Fonte: THE MUSEUM OF MODERN ART, 2019)

Mesmo antes de tomar contato com a perspectiva do gueto a partir de Nova York, o artista imprimiu em *Cruzeiro do Sul* sua percepção da questão indígena a partir da compressão dos povos originários e do cercamento de terras indígenas, nos remetendo às palavras do xamã Yanomami Davi Kopenawa,

[...] Vocês alardeiam que queremos recortar uma parte do Brasil só para nós. São mentiras para roubar nossa terra e nos prender em cercados, como galinhas! Vocês nada sabem da floresta. Só sabem derrubar e queimar suas árvores, cavar buracos e sujar seus rios. Porém, ela não lhes pertence e nenhum de vocês a criou! (KOPENAWA, 2015, p. 392)

Ao afirmar que a terra demarcada e reclamada pelo homem branco não pertence a ele, Kopenawa não estava tomando a terra para si ou para seu povo em uma perspectiva de acúmulo. Antes, o xamã Yanomami provoca uma reflexão sobre o uso predatório da terra pelo homem branco em contraponto a um povo plural que, mesmo antes dos colonizadores, possuía uma relação com a terra distante de noções de mercadoria e de posse: "seus primitivos habitantes jamais a dividiram. Porém vieram outros, e a dividiram com uma finalidade. A divisão continua até hoje" afirmou Cildo Meireles (1970) em *Cruzeiro do Sul*, há mais de 50 anos. A este respeito, Kopenawa observa ser "por causa dessa ganância que quase todos os nossos antigos morreram! Hoje não falo de tudo isso à toa. Jamais esqueci a tristeza e a raiva que senti diante da morte dos meus parentes quando era criança." (2015, p. 393)

Cildo Meireles afirma que sua participação na exposição não se daria no registro de defesa de uma carreira ou de uma nacionalidade, mas sim para abordar questões de uma região que não se encontra "nos mapas oficiais, e que se chama Cruzeiro do Sul". (MEIRELES, 1970) Neste ponto, percebemos uma afinidade entre a declaração de Cildo Meireles e a do antropólogo Eduardo Viveiros de Castro ao ser provocado a propósito da contribuição de sua obra para uma suposta antropologia da sociedade brasileira, em entrevista concedida em 1999. Dentre outras questões, Viveiros de Castro (2007) argumenta compreender que, para ele e para os povos por ele estudados, o Brasil seria uma circunstância e não um objeto. Nesta mesma direção, compreendemos a declaração do artista (MEIRELES, 1970) a partir da perspectiva de quem se volta para o mundo e suas questões, como as do território do Cruzeiro do Sul, apesar de estar, circunstancialmente, inscrito no Brasil.

Aquilo que interessa Cildo Meireles em *Cruzeiro do Sul* não se encontra nos registros ou nos "mapas oficiais", por se tratar de algo selvagem, de uma região desconhecida pela cultura ocidental à exceção daquilo que subterfúgios como postais, fotos, descrições e livros dariam a conhecer de seu lado leste. Neste contexto, parece pertinente a observação de Viveiros de Castro (2007) de que boa parte da Amazônia que passou a ser estudada, na década de 1970, "não existia do ponto de vista geopolítico, tendo sido incorporada à sociedade nacional a partir do *boom* desenvolvimentista iniciado na década." (2007, p. 27) O artista, por sua vez, desde sua experiência familiar da infância, se lançou em direção contrária aos processos coloniais de invisibilização. Cildo Meireles elaborou um texto-obra que permanece atual após mais de 50 anos e que se compatibiliza com questões exploradas por Viveiros de Castro anos adiante.

Parece pertinente uma breve digressão em direção ao ideal ocidental de ciência no que diz respeito à objetividade. Viveiros de Castro destaca que tal ideal científico se pauta pela noção de que conhecimento implica dessubjetivar, tornando-o objetivo

ao máximo possível: "você conhece algo bem quando é capaz de vê-lo de fora, como um 'objeto'. [...] Para nós a boa interpretação do real é aquela na qual é-se capaz de reduzir a intencionalidade do objeto a zero." (2007, p. 40) Para tanto, seria necessário desaminizar o mundo e, se possível, a si mesmo. Por outro lado, de acordo com Viveiros de Castro, o pensamento xamânico (que corresponderia ao pensamento científico) se move, justamente, no sentido da subjetividade, da intencionalidade: "para [os indígenas], explicar é aprofundar a intencionalidade do conhecido, isto é, determinar o 'objeto' de conhecimento como um 'sujeito'." (2007, p. 42) Assim, a subjetividade que caracteriza a epistemologia xamânica, na cultura ocidental estaria localizada dentro dos domínios da arte:

Epistemologicamente superior é o conhecimento científico: é ele quem manda. A arte não é ciência e estamos conversados. É justamente essa distinção que parece não fazer nenhum sentido no que eu estou chamando de epistemologia xamânica, que é uma epistemologia estética. Ou estético-política, na medida em que ela procede por atribuição de subjetividade ou 'agência' às chamadas coisas. (VIVEIROS DE CASTRO, 2007, p. 43)

Neste registro, compreendemos *Cruzeiro do Sul* como um texto estético-político, na medida em que o artista imprime sua subjetividade para agenciar as questões do território do Cruzeiro do Sul. A partir de estrelas somente vistas nos céus da América do Sul, Cildo Meireles se volta à grandiosidade da selva, de seus povos originários e de suas epistemes estabelecendo contrapontos à esterilidade da cultura ocidental colonizadora e suas omissões. O artista adverte que "a selva se alastrará e crescerá até encobrir suas praias esterilizadas, suas terras desinfetadas, seus sexos ociosos, seus edifícios, suas estradas, seus *earth-works*, *think-works*, *nihil-works*, *water-works*, *conceptual works and so on*". Porque a selva desconhece limites artificiais, ela "continuará se alastrando sobre o leste e sobre os omissos até que todos que esqueceram e desaprenderam como respirar oxigênio morram, infeccionados de saúde." (MEIRELES, 1970)

O território do Cruzeiro do Sul

Tanto o texto-obra, quanto a instalação *Cruzeiro do Sul* se fazem a partir de uma visada crítica à realidade secular de imposição de valores culturais branco-europeus que, repetitivamente, resulta na morte de distintos povos indígenas. Em meio ao infinito, algo extremamente pequeno pode conter uma densidade absurda capaz de realizar o trânsito entre o divino e a vida na natureza. Um dado que pode ser desconhecido, negligenciado, ignorado, mas cujo potencial segue latente e disponível a atritos, fricções e explosões.

Cildo Meireles percebe que os povos originários, suas lendas e fábulas não cabem nos limites imaginários de um mapa, de uma linha. A partir de sua experiência de vida com seus trânsitos pelo lado oeste da Linha de Tordesilhas, com seu pai, tio e primo envolvidos, diretamente, com questões indígenas, o artista está, constantemente, a arrotear tais questões. Assumindo, assim, uma epistemologia xamânica em seu ato de criação, Cildo Meireles, com apenas 22 anos, afirmou que, a oeste de Tordesilhas as metáforas não possuem valor. Subjetivando o território e as estrelas, se valendo das palavras para criar um texto-obra estético-político, o artista lançou seu desejo de que a escuta das Histórias do território do Cruzeiro do Sul seja a escuta de "lendas e fábulas e alegorias fantásticas. Porque o povo cuja História são lendas e fábulas é um povo feliz."

Referências

- KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã Yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- LIPPARD, Lucy R. *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. Los Angeles: University of California Press, 1997.
- LONGHINI, Marcos Daniel. Será o Cruzeiro do Sul é uma cruz? Um novo olhar sobre as constelações e seu significado. *Física na Escola*, Sociedade Brasileira de Física, v. 10, n. 1, p. 26-29, maio 2009.
- MCSHINE, Kynaston L. Essay. In: THE MUSEUM OF MODERN ART (Nova York). *Information*. [1970] (Catálogo de exposição, edição fac-símile, reimpressão) Nova York, 2019, p. 138-141.
- MEIRELES, Cildo. *Entrevista concedida à autora no ateliê do artista*. Entrevistadora: Caroline Alciones de Oliveira Leite. Rio de Janeiro: não publicado, 30 nov. 2021.
- MEIRELES, Cildo. Memórias. Entrevistador: Felipe Scovino. [2007]. In SCOVINO, Felipe (Org.). *Cildo Meireles* (Coleção Encontros). Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2009, p. 234-291. (2009a)
- MEIRELES, Cildo. In: *Cildo*. (documentário - DVD). Direção de Gustavo Rosa de Moura. Rio de Janeiro: Matizar, 2009. (2009b)
- MEIRELES, Cildo. Southern Cross. In: MUSEUM OF MODERN ART (MoMA). *Information*. [1970] (Catálogo de exposição, edição fac-símile, reimpressão) New York: The Museum of Modern Art, 2019.

MORAIS, Frederico. Entrevista: Cildo Meireles. Entrevistador: Frederico Moraes. In: CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL. *Cildo Meireles: algum desenho [1963-2005]*. (Catálogo de exposição) Rio de Janeiro: CCBB, 2005. p. 55-71.

PIRELLI HANGAR BICOCCA. *Cildo Meireles: Installations*. (Catálogo da exposição itinerante realizada na Pirelli Hangar Bicocca, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía e Museu de Arte Contemporânea de Serralves). Milão, Madri e Porto: Mousse Publishing, 2014.

RIVERA, Tania. *O avesso do imaginário: arte contemporânea e psicanálise*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

THE MUSEUM OF MODERN ART (Nova York). *Information*. [1970] (Catálogo de exposição, edição fac-símile, reimpressão) Nova York, 2019.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. O chocalho do xamã é um acelerador de partículas. Entrevistadores: Renato Sztutman, Silvana Nascimento e Stelio Marras. [1999]. In SZTUTMAN, Renato (Org.). *Eduardo Viveiros de Castro*. (Coleção Encontros). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007, p. 24-49.

Como citar:

LEITE, Caroline Alciones de Oliveira. O território e as estrelas: "Cruzeiro do Sul" (1969-1970) de Cildo Meireles. *Anais do 42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA*, São Paulo: CBHA, n. 42, p. 1278-1287, 2022 (2023). ISSN: 2236-0719.

DOI: <https://doi.org/10.54575/cbha.42.104>

Disponível em: <http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm>