

Às margens do Brasil: A questão indígena na obra de Cildo Meireles.

Caroline Alciones de Oliveira Leite.

Cita:

Caroline Alciones de Oliveira Leite (2019). *Às margens do Brasil: A questão indígena na obra de Cildo Meireles*. XXXII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología. Asociación Latinoamericana de Sociología, Lima.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-030/1272>



Às margens do Brasil: A questão indígena na obra de Cildo Meireles.

Caroline Alciones de Oliveira Leite

Resumo

Este texto trata da pesquisa em torno da presença da questão indígena na obra do artista brasileiro Cildo Meireles. A partir do trabalho de seu pai, Cildo F. S. Meireles, indigenista do Serviço de Proteção aos Índios, o artista Cildo Meireles teve contato com a realidade dos conflitos da questão fundiária no Brasil. Um acontecimento específico marcou a percepção do artista da relação entre a cultura indígena e a branca/europeia – o massacre dos índios Krahôs na região conhecida como Bico do Papagaio, entre os estados de Goiás, Pará e Maranhão. O crime foi investigado pelo pai de Cildo Meireles, que transformou um inquérito administrativo em um inquérito policial, resultando na primeira condenação por assassinato de indígenas no Brasil, algo que afetaria o destino de sua família. Cildo Meireles é um artista com trânsito internacional, o que não implica em um distanciamento das questões especificamente brasileiras. Neste sentido, a resistência da cultura indígena tem importância preponderante para Cildo Meireles, reconhecendo o índio como aquele que, apesar de ter uma relação com o território brasileiro que antecede qualquer noção de Brasil, é sempre empurrado para as margens desse mesmo Brasil. Neste estudo, analisamos em especial a obra *Sal sem Carne* (1975), em diálogo com outras produções do artista, tais como *Cruzeiro do Sul* (1969-1970), *Eureka/Blindhotland* (1970-1975), *Zero Cruzeiro* (1974-1978), *Missão/Missões: como construir catedrais* (1987), *Olvido* (1987-1989) e *Zero Real* (2013), e com as reflexões de Paulo Herkenhoff, Davi Kopenawa, Bruce Albert e Eduardo Viveiros de Castro

Palavras chave

Questão indígena; Arte; Cildo Meireles; Margens; Território brasileiro.

Um ruído se instaura

Escutar *Sal sem Carne* (1975) é voltar no tempo. Não como os personagens de filmes de ficção científica, embarcando em carro ou outro invólucro, digitando a data pretendida e, por mágica científica, aportar no tempo programado. Escutar *Sal sem carne* é como voltar a um tempo presente, um tempo que ainda não teve fim – o da colonização.

Cildo Meireles compreende sua obra como uma “radionovela”, espécie de colagem, cujo enredo trata de uma história real com cenário e personagens invariavelmente reais e que insistem em atravessar o tempo. A rádio relógio marca um tempo zerado, entoad



pela voz de uma mulher, que orienta a vida dos homens; um tempo trazido pelos colonizadores portugueses a contrastar com aquele percebido pelos índios, como os europeus batizaram aqueles que não viviam na Índia e que habitavam o novo continente.

O som de um disco arranhado, de uma mão deslizando sobre este disco e de um chiado antecipam o emaranhado sonoro que virá; a propaganda da sapataria, um novo chiado e a rádio prossegue com seus anúncios, vozes indígenas, mais anúncios e a oração. À Ave-Maria entoada por um homem se acrescenta a cantoria da romaria ao som da viola. A reportagem da rádio avisa uma justiça sendo cumprida, enquanto uma mulher relata seu entendimento a respeito do que seria o índio naquela região – Trindade, Goiás. São várias vozes, entre indígenas, romeiros e a população local, relatando suas definições de índio.

Sal sem Carne reúne em si distintos sons de matrizes culturais que se formaram ao redor de um projeto babelístico que, ao contrário de objetivar os céus, pretendia se alastrar e dominar a nova terra. O processo de colonização, de construção de cidades, de um suposto povoamento, se atrita com aqueles a quem pertence, por origem, a terra. *Sal sem Carne* reúne vozes, culturas e crenças distintas a respeito de quem é o índio. Alguns indígenas cantam sua existência em um idioma que não conhecemos – adotamos como nossa a língua do colonizador. A religião do velho mundo se faz ser ouvida, a fé é professada nas cantorias e o ruído se instaura.

O outro lado do disco começa com a cantoria indígena que pulsa em nossa carne e nos envergonha pela constatação de termos trocado a herança da terra, dos índios, de nossos ancestrais em favor da cultura europeia e de um deus que “nos amou imensamente” e que “veio com um coração de carne”, conforme pregava um líder religioso em parte da cerimônia do Divino Pai Eterno. Enquanto isso, os locais definem o índio como aquele que não come carne salgada, só come carne assada sem sal. O líder religioso tenta explicar a trindade, não a cidade de Goiás, mas o mistério da crença dos brancos que suplanta a impossibilidade de sua explicação.

Outro idioma marca presença na radionovela – o inglês –, enquanto a cantoria dos índios permanece sem compreensão. Que diálogo seria possível? Para sair, “é preciso ter uma autorização da Funai. Os índios são como fossem um prisioneiro”, relata um indígena em português, acrescentando que seu povo não vendeu o Brasil para ninguém “a troco de ferramenta, espingarda que nós recebíamos, para dizer que o governo comprou



[a terra] com isso”, reiterando que quando seu povo aceitou o povo branco “foi como irmão, nós não vendemos terreno para civilizado nenhum e hoje meu povo não tem quase lugar”. Esse indígena afirma não enxergar o valor que supostamente é atribuído a seu povo. A rádio relógio marca o tempo, “Zero horas, cinquenta minutos, zero segundos”, o canto indígena permanece até que a gravação se encerra.

O contato de Cildo Meireles com a questão indígena se deu muito cedo, quando, ainda criança, seu pai, Cildo Furtado Soares de Meirelles, que integrou a equipe original de Marechal Rondon, e seu tio, Francisco Meirelles, um sertanista, trabalhavam no Serviço de Proteção aos Índios. 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 suas vidas. A convivência entre índios e colonizadores na região do Bico do Papagaio, entre os estados de Goiás, Pará e Maranhão, foi marcada por massacres. Cildo Meireles 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, 2009b, 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 índios 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. O processo resultou na condenação de Raimundo Soares, sendo a primeira vez, “na história jurídica do Brasil, que alguém foi condenado por matar índio” (Meireles, 2009a, p. 253).

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, 2009, arquivo audiovisual). Como retaliação, Cildo Furtado Soares de Meirelles foi demitido do Serviço de Proteção aos Índios, fato que impactou



a vida de sua família na década de 1950 (Rivera, 2013). Esse acontecimento parece ter permanecido por longos anos na memória do artista, ocupando suas reflexões também durante sua estada em Nova York, entre 1971-1972, período dedicado à formulação das obras *Eureka/Blindhotland* (1970-75), *Sal sem Carne* (1975) e o projeto que não chegou a realizar, chamado *7 de setembro*.

O canto indígena

Cildo Meireles, inspirado pelo conto do poeta brasileiro João Guimarães Rosa, *A Terceira Margem do Rio*, buscava trabalhar com a terceira margem, o espaço entre as margens já estabelecidas, um outro espaço, elaborando um projeto grandioso, face aos recursos tecnológicos disponíveis à época – a gravação do disco *Sal sem Carne* através de um sistema de oito canais, dos quais quatro foram destinados à transmissão de sons da cultura branca-portuguesa e quatro à cultura indígena, tendo a contagem da rádio relógio como uma espécie de eixo temporal da obra com duração de cinquenta minutos. *Sal sem Carne* não trata dos sons das diferentes culturas de forma separada; antes, o artista pretendia um som no meio, um som possível a partir dos ruídos gerados no encontro entre ambas as culturas, “um som que se situa entre os dois, ao mesmo tempo imaterial e muito presente” (Meireles, 2009c, p. 173). Assim, este terceiro som contém

a gravação da festa do Divino Pai Eterno, em Trindade, e uma gravação, que é uma espécie de terceira margem do rio, num acampamento em São Cottolengo, que é uma das duas ou três maiores romarias do Brasil. [...] há no disco uma entrevista com o Zé Nem, o índio Xerente, cuja história se remete ao Zero Cruzeiro, uma outra entrevista com um sertanista, que trabalhou com o meu tio Chico e o Apoena (meu primo) e finalmente uma terceira entrevista com os índios caiapós. O disco foi feito de uma forma onde num dos canais há a possibilidade de se mixar/regular o discurso dos “brancos” e dos “indígenas”. (Meireles, 2009b, p. 259-260)

O artista relata que a captação do som da rádio relógio se deu no Rio de Janeiro e todo o restante dos sons foi captado em Goiás, ressaltando que a tiragem do disco beirou a fronteira entre o industrial e o artesanal, somando um total de mil discos (Meireles, 2009b, p. 260). Inicialmente, Cildo Meireles pretendia regressar ao local do massacre para gravar a voz dos *krahôs* sobreviventes. Ao não obter autorização para ir à Kraholândia, o artista “optou, então, por entrevistar caboclos, de vaga descendência indígena, alojados em um acampamento que existia em torno de uma instituição psiquiátrica em São Cottolengo, também em Trindade de Goiás” (Rivera, 2013, p. 356). Na região, transitavam índios *xerentes*, povo próximo ao *Krahô*, índios um tanto



desgarrados de suas origens e cuja sorte parece ter sido afetada pela imposição da cultura branca e das mazelas que a acompanham.

Na ocasião, Cildo Meireles também realizou registros fotográficos no hospital psiquiátrico e se deparou com um homem que gastava seus dias em pé e com a cabeça ancorada em uma parede. A imagem chamou a atenção do artista que, em uma de suas visitas à instituição, perguntou à diretora do hospital, uma freira, o que teria acontecido com o homem. Segundo a religiosa, ele teria chegado ao hospital há 17 anos daquela época e, todos os dias, se dirigia àquele canto onde passava o dia inteiro com a cabeça na parede (Meireles, 2009b, p. 255). Para Cildo Meireles, o homem deveria carregar uma culpa imensa; o peso dessa culpa o artista replicaria em algumas de suas obras, imprimindo o perfil do homem com sua cabeça, sentimentos e impensáveis pensamentos ancorados em um canto de mundo em Goiás. A imagem ocupa posição central em um dos lados da capa de *Sal sem Carne* e faz parte de *Inserções de EurekaBlindhotland* (1970-1975), de *Zero Cruzeiro* (1974-1978) e de *Zero Real* (2013).

Em *Sal sem Carne*, Cildo Meireles sustenta a imagem de personagens invisibilizados de nossa história e de nossa política não através da visualidade, mas de suas vozes em um emaranhado randômico e polifônico a partir da sobreposição de culturas distintas. Através da voz, o artista demanda a escuta do sujeito que interage com a obra. Não há imagens visuais no LP de 33 rotações, à exceção das imagens da capa do disco (Figura 1), reproduzidas em monóculos em algumas montagens da obra¹ e que, no entanto, não permitem identificar as vozes de *Sal sem Carne*.²

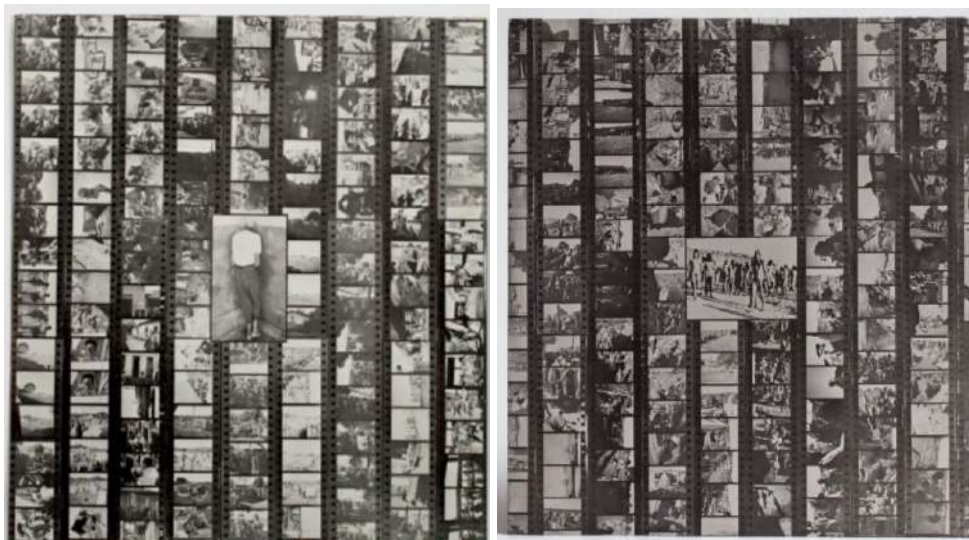


Figura 1. Cildo Meireles, *Sal sem Carne*, 1975. LP 33 rotações, disco de vinil, capa de disco, 30 X 30 cm. Fonte: Catálogo da exposição *Babel: Cildo Meireles*, Museu Vale do Rio Doce, Vila Velha, Espírito Santo.



Por outro lado, é no apagamento da imagem visual dos personagens de *Sal sem Carne* que o artista demanda a escuta às vozes e às matrizes culturais distintas que compõem sua obra. Não havendo um corpo visível, resta buscar traços de identidade daqueles que falam e que acabam externalizando características em meio à barafunda do encontro entre culturas tão distantes e, ao mesmo tempo, tão superpostas. A partir da crítica literária búlgara Julia Kristeva, o teórico Brandon LaBelle observa que através da voz “o sujeito aparece e desaparece, ao falar através das estruturas próprias da linguagem que tornam sua aparência possível e difícil” neste sentido “as intensidades do sujeito encontram sua apresentação final através e pela voz, pois o sujeito falante traz à tona as restrições da linguagem e como elas empurram a identidade para as complexidades do ser.” (2008, p. 104, tradução nossa)

A voz carrega a identidade para fora do corpo, transportando suas intimidades e sua subjetividade para fora de si em direção ao outro e ao mundo. Através do recurso da gravação, Cildo Meireles congela as vozes permitindo-as atravessar o tempo e o espaço. A partir da manutenção da voz em suspensão no ar, tal qual o voo do beija-flor, o artista cria, questionando a invisibilidade e as bordas a que os indígenas são relegados no Brasil. No LP *Sal sem Carne*, Cildo Meireles lida com imagens sonoras, imagens que se distanciam de visualizações e que estão em consonância com a elaboração do artista e teórico Rodolfo Caesar para quem assim como ver, escutar é sempre formar imagens. Certamente a formação da imagem depende de suporte. Por que não seria possível pensar que, antes de ser “suporte tecnológico” – ocorrendo graças a meios extracorpóreos –, o suporte pode ser também o do próprio corpo: a memória? (Caesar, 2016, p.172)

Em *Sal sem Carne*, o artista visual se vale de suportes privilegiados pela música – o som e o disco – em favor da construção de imagens polifônicas. Caesar compreende, em consonância com Henri Bergson, que “todo som na verdade ou gera ou é imagem, e que a disparidade de status entre “imagem” e “som” deveu-se principalmente à falta de suporte físico onde se pudesse fixar o som – até a invenção do fonógrafo” (Caesar, 2016, p.171-172). É no suporte do disco que Cildo Meireles grava a confusão e os ruídos entre culturas distintas e superpostas. Através do som de duas culturas distintas, o artista provoca o sujeito a elaborar imagens sonoras a partir da escuta, ouvidos adentro.



Densidade e compressão

A passagem de Cildo Meireles por Nova York, cidade em que pôde observar o conceito de gueto a partir de perspectivas étnicas, ideológicas e econômicas, o fez acreditar na possibilidade de mudança no embate entre a cultura dos índios com a dos brancos; um embate que transformou o espaço de existência indígena em uma espécie de gueto. O artista acreditava que, com o passar do tempo, essa lógica seria revertida, a relação estabelecida entre opressores e oprimidos se inverteria e, “onde houvesse uma compressão, ocorreria sempre uma explosão. Independência de nós querermos ou não. Sempre que se configurar determinado tipo de procedimento, outro será gerado. Fiz este trabalho logo depois que cheguei ao Brasil (em 1973)” (Meireles, 2009a, p. 259).

A ideia de gueto carrega a questão do trânsito entre territórios, permitindo resgatar o impedimento do trânsito do artista à Krahôlândia, possivelmente em decorrência da herança de seu próprio nome, uma região firmemente cercada e delimitada; questão que remete 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, mas convidando a refletir 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. É em favor da conexão com a terra que os indígenas se sentem obrigados a lutar; uma terra agora cercada como galinheiros, algo denunciado em um dos relatos de *Sal sem Carne*: “os índios é como se fossem um prisioneiro”.

A obra de Cildo Meireles canta o impacto de um povo esquecido, um povo reiteradamente assassinado. *Sal sem Carne* nos faz ouvir os impactos da ganância dos colonizadores que se perpetuam para além da década de 1970 e do contexto de gravação do LP. 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)

Apesar de distintas, as etnias *yanomami* e *krahô* compartilham um mesmo destino disparado pela cobiça sobre as terras que habitavam e com a qual se relacionavam muito antes de o colonizador transformá-las em cercados, em guetos. Para Cildo Meireles, o índio seria o elemento básico do que o artista nomeou como “cosmogonia do gueto” por viver em situação análoga a de outros grupos marginalizados,

Existia o índio e um estado harmônico (um estado de equilíbrio). Quando o colonizador chega, há uma aparente desagregação pelo estabelecimento de uma situação de gueto (porque passa a existir uma minoria oprimindo uma maioria). Então, no momento em que se estabeleceu essa situação de gueto, começou a acontecer o seguinte: quem oprime (o opressor) só conhece a sua vontade; quem é oprimido conhece, evidentemente, a sua própria vontade, e é obrigado a conhecer também a vontade do opressor. Como as coisas são decididas ao nível da informação (saber) isso significa que ao fim de algum tempo os oprimidos inverterão a situação. A tendência de um gueto será sempre se tornar uma coisa densa. (Meireles, 2009d, p. 70)

Para o artista, a existência de um fluxo de informações muito grande seria o suficiente para que o gueto implodisse sua condição enquanto tal, invertendo a situação ao ser capaz de se deslocar de sua região cercada e impenetrada pelo homem branco para o espaço deste mesmo homem branco.

A lógica política do colonizador de, supostamente, apaziguar conflitos a partir da delimitação das terras indígenas se afasta léguas da compreensão de política do índio. De acordo com Kopenawa, a política, as leis e o governo seriam as palavras e a imagem do mais antigo de seus ancestrais, *Omama*, pai do primeiro xamã. (2015) A lógica do homem branco é a do domínio, a do território em uma perspectiva de demarcações, de exploração daquilo que a terra possui, algo que se alastra desde os primeiros olhares europeus sobre a riqueza natural das terras habitadas pelos ameríndios.

Em *Sal sem Carne*, o artista buscou pela voz do indígena e, apesar do impedimento de acessar os sobreviventes dos massacres das décadas de 1940 e de 1950, Cildo Meireles trabalhou com as vozes daqueles que circulavam pela região de São Cottolengo. Nesta procura por uma fala que não o pertence, o artista parece reconhecer a única legitimidade possível de discurso sobre as questões indígenas – a voz do próprio indígena.



A propósito da questão indígena na obra de Cildo Meireles, Paulo Herkenhoff observa, a partir da literatura, o nascimento do romance brasileiro atrelado ao indianismo de José de Alencar e os heróis de *O Guarani* e de *Iracema* como valores românticos atribuídos aos índios convergindo “para o conquistador que os incorpora na construção ideal da sociedade colonial, mas não sem sacrifício” (Herkenhoff, 1999, p. 42). Herkenhoff recorda o *Manifesto Antropófago* de Oswald de Andrade, de 1928, que definia a antropofagia “como uma estratégia para a absorção de influências na criação de uma cultura própria, fundada em forma de ‘canibalismo cultural’. A ‘antropofagia’ descrevia uma prática artística simbólica que incorporava os valores do Outro.” (1999, p. 43)

A respeito da obra *Olvido* (1987-1989), uma crítica é feita à igreja e ao estado no processo de colonização e de tomada da terra. No contexto da exposição *Projects 21: Cildo Meireles*³ (MoMA – Nova York), o curador e crítico de arte John Perrault, após relatar a história do massacre dos *Krahô*s, lançou os seguintes questionamentos: “ainda pensamos que a arte brasileira é pintura de papagaios e palmeiras? Achamos que temos o monopólio da arte de vanguarda? Sobre política na arte? Achamos que somos os únicos preocupados com a Amazônia?” (Perrault, 1990, tradução nossa) As indagações do crítico norte-americano denotam a relevância de a arte brasileira se apoderar de suas próprias questões como quem de fato conhece seu país.

Vale observar a denúncia do massacre aos indígenas em *Missão/Missões: como construir catedrais* (1987) e em *Olvido* (1987-1989) acrescidas da observação atenta do artista, mais de trinta anos depois, de que o massacre indígena não é uma exclusividade do território brasileiro (Meireles, 2019, não publicado). A obra de 1989 realiza uma releitura da obra de 1987; tendo sido *Missão/Missões* criada no contexto da celebração do terceiro centenário das Missões Jesuíticas, na cidade de São Miguel das Missões (RS). A instalação de 1987 se tratava de um piso coberto de moedas de um centavo de dólar e um teto de ossos pendurados, tibia e perônio de boi; ambos ligados através de uma coluna de hóstias. Em *Olvido*, o artista ergueu uma tenda com cédulas, à semelhança das tendas indígenas americanas, rodeada por toneladas de ossos, circulados por 69.300 velas de parafina, carvão vegetal e, desta vez, fazendo uso do som – uma motosserra que range impiedosamente a história da colonização (Fernandes, 2013).

Cildo Meireles ao trabalhar com a questão indígena não o faz a partir de uma perspectiva do exótico. Antes, em obras como *Cruzeiro do Sul* (1969-1970), o artista privilegia a



simplicidade para dar conta de uma lenda vinda do povo Tupi segundo a qual, do atrito entre o pinho e o carvalho, madeiras consideradas sagradas, haveria a manifestação de Tupã. Cildo Meireles criou um cubo com ambas as madeiras, contendo nove milímetros de aresta e que costuma ser instalado em uma sala com, pelo menos, duzentos metros quadrados e iluminação baixa, quase a revelar que em meio a uma imensidão improvável há a possibilidade de que a maior divindade do povo Tupi se manifeste. *Cruzeiro do Sul* parece guardar o segredo da compressão, do gueto, ao conter, em tão diminutas dimensões, densidades e complexidades de tal ordem que se instaura a possibilidade de, a partir de uma explosão, a manifestação da maior divindade do povo Tupi.

Em *Zero Cruzeiro e Zero Real*, o artista recria a moeda corrente do Brasil a partir da inserção das imagens do louco e do índio, figuras desvalorizadas no cenário nacional brasileiro, em notas cujo valor é zero. O questionamento acerca do valor do índio em *Zero Cruzeiro e Zero Real* dialoga diretamente com a declaração de um indígena entrevistado por Cildo Meireles em *Sal sem Carne* que afirma que o índio não possui valor.

O diálogo de Cildo Meireles com a questão indígena não se dá sob o registro da antropofagia de 1928, proclamada por Oswald de Andrade. A essa antropofagia impõe-se uma visada crítica, uma vez que “foram os franceses (isto é, o meio parisiense com Léger, o suíço Blaise Cendrars e o romeno Brancusi) que ensinaram a Tarsila e Oswald de Andrade que era necessário conhecer o Brasil. Os modernistas tornam-se turistas pelo país, antropólogos e *flâneurs*: “turistas aprendizes” (Herkenhoff, 2001, p. 15). Na obra de Cildo Meireles não há espaço para o exótico, o olhar do artista se dá pela perspectiva de quem, desde muito cedo, percorreu o país, de quem ouvia de seu pai, tios e primo debates sobre a questão indígena no Brasil e de quem viu a família passar por grandes dificuldades ao não se calar diante do extermínio indígena: “meu tio [o sertanista Francisco Meirelles] achava que um Parque Nacional servia mais à etnologia da cultura branca do que aos índios, que permaneciam frágeis fisicamente (saúde e desagregação cultural)” (Meireles citado em Herkenhoff, 2001, p. 12). Assim, a origem da problemática indígena reside nas questões impostas pelo homem branco, europeu, colonizador.



Um sistema não superado

Em *Sal sem Carne*, Cildo Meireles não se propõe à escuta dos dois lados de uma mesma moeda, mas cria um terceiro espaço de escuta; um espaço que não se encontra nem de um lado do disco nem do outro, mas no cruzamento das culturas e das vozes que marcam perspectivas distintas. Não há traduções literais de discursos, de falas, mas a conservação de perspectivas distintas sobre a vida em um mesmo território. Assim, o artista parece se aproximar da proposta de encontro ou de intercâmbio entre perspectivas preconizada pelo antropólogo Eduardo Viveiros de Castro a respeito do xamanismo,

O encontro ou o intercâmbio de perspectivas é um processo perigoso, e uma arte política – uma diplomacia. Se o multiculturalismo ocidental é o relativismo como política pública (a prática complacente da tolerância), o perspectivismo xamânico ameríndio é o multiculturalismo como política cósmica (o exercício exigente da precaução). (Viveiros De Castro, 2018, p. 49-50)

O artista parece ter vivenciado o perigo observado pelo antropólogo a respeito do encontro e do intercâmbio entre perspectivas, buscando não impor o predomínio de uma perspectiva ou de outra em sua obra. Tal qual o xamanismo ameríndio, Cildo Meireles parece “cruzar deliberadamente as barreiras corporais” não entre as espécies, como no caso xamânico, mas entre culturas e valores distintos, “e adotar a perspectiva de subjetividades ‘estrangeiras’, de modo a administrar as relações” (Viveiros de Castro, 2018, p. 49). Se para o xamanismo ameríndio esse cruzamento entre espécies busca a sabedoria e a perspectiva de espíritos de animais, a proposta do artista lida com perspectivas culturais distintas, propondo outras formas de conhecer e de ver o outro, abandonando a imagem visual em direção à subjetividade e às questões que se dão nas imagens sonoras de *Sal sem Carne*.

De acordo com Viveiros de Castro, uma das principais tarefas dos xamãs seria a tradução perspectivista, cujo propósito não seria “encontrar um *sinônimo* (uma representação correferencial) em nossa língua conceitual humana para as representações que outras espécies utilizam para falar de uma mesma coisa ‘lá fora’”; ao contrário, o propósito seria “não perder de vista a diferença oculta dentro dos *homônimos* equívocos que conectam-separam nossa língua e a das outras espécies” (Viveiros de Castro, 2018, p. 68). A formulação de Viveiros de Castro nos remete à manutenção das diferenças e das representações em *Sal sem Carne*, evidenciando a



fricção de perspectivas e culturas distintas a partir de imagens sonoras que revelam a impossibilidade de harmonia, consequência de um projeto babelístico de colonização.

Cildo Meireles não traduz o que seria a cultura indígena para os brancos ou a cultura dos brancos para os indígenas. Ao sobrepor sistemas de crenças, ao sobrepor a fé cristã da romaria do Divino Pai Eterno, relatos de indígenas e não-indígenas acerca do que seria o índio com as vozes indígenas que escutamos e que não somos capazes de compreender, o artista evidencia as contradições da perpetuação de um sistema ainda não superado – a colonização.

Entre uma margem e outra

Através do sonoro, Cildo Meireles propõe uma outra imagem, uma a ser construída no interior daquele que escuta sua obra, daquele que permite que os sons de *Sal sem Carne* e de tantas outras reflexões acerca do índio reverberem ouvidos adentro. O sonoro em *Sal sem Carne* dispara reflexões que tocam o índio, o espaço e as artes visuais a partir da possibilidade de perceber que entre um lado e o outro, entre uma margem e a outra, é necessário haver um outro espaço, uma terceira margem que permita uma visada crítica acerca do passado, uma escuta do presente para que se possa projetar um futuro que não retorne ao passado, mas que avance em muitas direções.

Escutar *Sal sem Carne* implica tomar para si a memória do artista, viabilizando em nosso interior a caminhada de inúmeros romeiros, rezando, cumprindo suas promessas, ajoelhados ou arrastando a poeira da terra com os pés, seguindo a romaria; uma memória da vivência da casa de sua avó. Escutar *Sal sem Carne* implica abrir os ouvidos à perplexidade de Cildo Meireles diante da realidade indígena no Brasil a partir de sua memória que nos invade e se torna nossa, desenhando em nosso imaginário um tempo no qual não vivemos, um espaço que não conhecemos e que, ao mesmo tempo, nos parece, paradoxalmente, tão familiar a partir da história e da cultura brasileira.

Notas

¹ *Sal sem Carne* contou com uma instalação de monóculos contendo imagens que estão na capa do disco; a saber: na primeira montagem da obra, na Galeria Luiz Buarque de Hollanda & Paulo Bittencourt (Rio de Janeiro – RJ), em 1975; na montagem do Museu de Arte e de Cultura Popular da Universidade Federal do Mato Grosso (Cuiabá – MT), na exposição *Cildo Meireles: Sal sem Carne*, em 1977; e na montagem da exposição *Babel: Cildo Meireles*, no Museu Vale do Rio Doce (Vila Velha – ES) e na Pinacoteca



de São Paulo, em 2006. Essas informações estão disponíveis em: folder das exposições de 1975 e de 1977 (Acervo de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – MAM-RJ) e no catálogo da exposição *Babel: Cildo Meireles* (2006).

² Registramos nossos agradecimentos à Divisão de Pesquisa e Documentação do MAM-RJ por nos receber e dar acesso às pastas do artista Cildo Meireles.

³ Registramos nossos agradecimentos ao Museum of Modern Art de Nova York e à equipe do MoMA Archives por nos receber e nos dar acesso às pastas do artista Cildo Meireles.

Referências

Caesar, R. (2016). *O enigma de Lupe*. (coleção pequena biblioteca de ensaios). Rio de Janeiro: Zazie Edições.

Galeria Luiz Buarque de Hollanda e Paulo Bittencourt. (1975). *Cildo Meireles: Sal sem Carne / Rio das Mortes*. (folder de exposição) Rio de Janeiro.

Herkenhoff, P. (1999). Um gueto labiríntico: a obra de Cildo Meireles. Em Herkenhoff, P., Mosquera, G., e Cameron, D. (Org.). *Cildo Meireles*. (pp. 36-81) São Paulo e Londres: Cosac Naify e Phaidon Press.

Herkenhoff, P. (2001). Cildo Meireles ou sobre o Esquecimento do Brasil. (pp. 10-17) Em *Cildo Meireles, Geografia do Brasil*. (catálogo da exposição itinerante realizada no Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, Museu de Arte Moderna da Bahia, Espaço Cultural Contemporâneo Venâncio - ECCO). Recife, Salvador, Brasília.

Kopenawa, D., Albert, B. (2015). *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras.

LaBelle, B. (2008). I am Sitting in a Room: Vocal Intensities. Em *Background Noise: Perspectives on Sound Art*. (pp. 99-146) Nova York: The Continuum International Publishing Group.

Meireles, C. (2009a). Memórias. Entrevistador: Felipe Scovino [2007]. (pp. 234-291) In: Scovino, F. (Org.). *Cildo Meireles* (coleção Encontros). Rio de Janeiro: Beco do Azougue.

Meireles, C. (2009b). In: Matizar (produtora) e Moura, G. R. (diretor). (2009). *Cildo*. (documentário). Rio de Janeiro: Matizar.



Meireles, C. (2009c). Da adversidade vivemos. Entrevistador: Hans-Ulrich Obrist. [2001] (pp. 164-175) Em Scovino, F. (Org.). *Cildo Meireles* (coleção Encontros). Rio de Janeiro: Beco do Azougue.

Meireles, C. (2009d). Ondas do corpo. Entrevistador: Antonio Manuel. [1978] (pp. 54-71) Em: Scovino, F. (Org.). *Cildo Meireles* (coleção Encontros). Rio de Janeiro: Beco do Azougue.

Morais, F. (2005). Entrevista: Cildo Meireles. Entrevistador: Frederico Moraes. (pp.55-71) Em Centro Cultural Banco do Brasil. *Cildo Meireles: algum desenho [1963-2005]*. (catálogo de exposição). Rio de Janeiro: CCBB.

Museu Vale do Rio Doce. (2006) *Babel: Cildo Meireles*. (catálogo de exposição). Rio de Janeiro: ArteViva Editora.

Perault, J. (3 de abril, 1990). *Village Voice*. (MoMA Archives)

Rivera, T. (2013) *O avesso do imaginário: arte contemporânea e psicanálise*. São Paulo: Casac Naify.

UFMT/ Museu de Arte e de Cultura Popular. (1977). *Cildo Meireles: Sal sem Carne*. (folder de exposição) Cuiabá (MT): Universidade Federal do Mato Grosso.

Viveiros de Castro, E. (2018). *Metafísicas canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural*. São Paulo: Ubu Editora, n-1 edições.