

Para Nelson ou os perigos da fúria interpretativa

Há seis meses do falecimento de Nelson Leirner, o crítico Tadeu Chiarelli discute uma das principais obras do artista e sua presença incontornável na cena artística do país

Por **Tadeu Chiarelli** - 23 de setembro de 2020



I.

Uma obra do Museu de Arte Contemporânea da USP que sempre me intrigou é, *Você faz parte II*, produzida por Nelson Leirner em 1964. Penso nela e logo me vem à mente sua estrutura modular em grade e, como contraponto, o humor do artista preenchendo cada um dos módulos com representações de fechaduras e chaves, com exceção de um deles, representando uma fechadura vazia com um espelho em lugar da chave[1]. Sempre pensei sobre o que aquela obra significava ou poderia significar, pois a fúria interpretativa que a quase todos assola nunca me abandonou, apesar das leituras que fazia (e ainda faço) sobre seus perigos[2].

Quando redigia *Nelson Leirner. arte e não Arte*[3], antes de escrever sobre a obra, preferi indagar Leirner sobre como surgira a ideia da peça (e da série toda), qual o significado dela para ele etc. Ouvir o artista é uma espécie de "obrigação metodológica", uma crença de que a "verdade" de qualquer trabalho é detida apenas por seu autor; que só ele ou ela pode dar a interpretação "mais correta" sobre ela. Sempre duvidei da veracidade dessa crença. Entretanto, durante a redação do livro, antes de escrever sobre *Você faz parte II*, achei prudente enviar um e-mail para Nelson perguntando-lhe sobre a obra e a série. Ele me respondeu o seguinte:

"A exposição da Atrium, por incrível que pareça, nasceu em um cemitério judaico, onde as famílias compram quadras, pois na nossa religião não se pode erguer monumentos aos mortos. E foi numa quadra com todos os lotes cobertos por lápides de mármore preto que percebi um somente coberto por terra, como que esperando a chegada do corpo a ser sepultado. E deu para perceber que, nesse cemitério na Vila Mariana, dentro de pouco tempo a 'ludicidade' da vida não mais existiria. A equação para a exposição estava formada, o resto foi uma questão de jogo"[4].

Fiquei frustrado com a resposta, repleta de questões pessoais que não me interessavam e que somente anos depois despertariam minha atenção. Lembro que absorvi e instrumentalizei positivamente parte do depoimento – a questão lúdica dos trabalhos – fazendo questão de citar seu depoimento em nota de rodapé, acrescentando no final:

"... Como é possível notar, Leirner percebeu, numa quadra de um cemitério judaico, com um lote vago, a base do jogo entre a vida e a morte, o que confere a todos os trabalhos apresentados na Atrium um outro potente sentido alegórico, até então insuspeito [5]

Feito esse comentário, segui a análise sobre as obras do artista destacando interpretações que levavam em conta algumas de suas potencialidades alegóricas (sobre as quais voltarei a falar).





Nelson Leirner, "Você faz parte", 1990. Grafite s/ papel e espelho pintado, 91 x 252 cm. Coleção Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Estar focado em outras possibilidades interpretativas para *Você faz parte II* me impediu de examinar seu depoimento atento a outro dado importante do percurso de Leirner: além das duas primeiras obras da série *Você faz parte* dos anos 1960, em 1990 ele produziu outro trabalho que se integraria ao grupo – *Você faz parte*, hoje no MAM SP. E, a partir de 2000, Leirner continuaria dando continuidade à série.

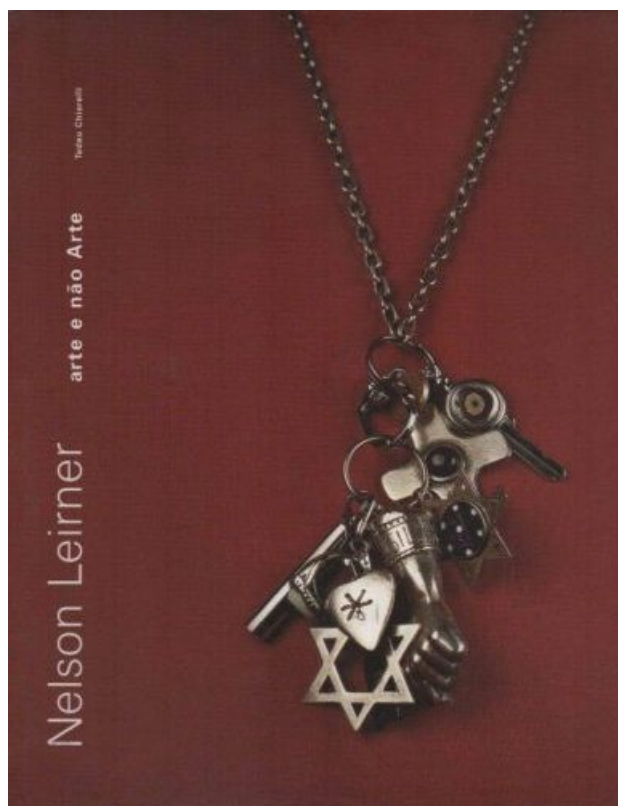
Quanto à obra do MAM SP, apenas achava curioso o fato dela remeter às obras do início de carreira do artista (pelo título e pelo uso do espelho), e só. Quanto a Leirner voltar à série em 2000, também não dei a atenção devida. Para mim elas não passavam de irônicas respostas de Nelson ao mercado, naquela época ávido por possuir as obras mais radicais do seu começo de carreira ou, pelo menos, novos exemplares que remetessem à sua produção inicial. Afinal, apesar da longa trajetória como artista e professor, Leirner só foi reconhecido a partir da segunda metade dos anos 1990[6]. Quando, a partir daí começam a surgir colecionadores interessados em suas obras, não me espantou que o cinismo e a ironia de Leirner o levassem a retomar a série que praticamente havia marcado seu *debut* na cena brasileira. Afinal, desafiar a instituição arte – e, dentro dela, o mercado –, sempre foi um dos seus objetivos. Nunca discuti essa questão com ele e, passados



tantos anos, ainda não descarto de todo a possibilidade da série *Você faz parte* ter ressurgido no início dos anos 2000 como uma operação para atirar o mercado (em todos os sentidos).

Contudo, existe outro aspecto dessa retomada de *Você faz parte* que somente agora começa a fazer sentido para mim: afinal, Nelson optou por resgatar aquela série em especial, e não qualquer outra produção que desenvolvia no início de carreira. Ele insistiu em repetir uma série que pode ser entendida como fruto de uma experiência perturbadora e, ao que parece, não resolvida. Refiro-me ao que Nelson vivenciou ao visitar o Cemitério Israelita da Vila Mariana, em São Paulo. Afinal, quem aquele lote “coberto de terra” estava esperando, a não ser o próprio Leirner?[7]

Ao que tudo indica, não ter conseguido superar aquela experiência explica as razões que o levavam a, de tempos em tempos – e por meio das mais diversas circunstâncias –, reviver o abalo que vivenciou no cemitério.



Capa do livro: CHIARELLI, T. Nelson Leirner. "arte e não Arte". São Paulo: Takano, 2002.



Durante muito tempo acreditei que, por mais curioso que pudesse ser pensar a série *Você faz Parte* como a repetição ritual de uma perturbação vivida por Leirner, tal fato dizia mais sobre o artista do que sobre a série. O próprio Nelson parecia insatisfeito com apenas essa conexão entre a série e o episódio do cemitério, se apressando em chamar a atenção, no e-mail citado, para a dimensão provocativa e lúdica nos trabalhos exibidos na Atrium[8], retirando o protagonismo do “conteúdo” da série e preferindo pensar no “aqui e agora” de cada uma das peças enquanto signos e proposições.

Hoje, respeitando o posicionamento de Leirner, e tomando cuidado em relação às possíveis investidas daquela “fúria interpretativa” citada no início, creio ser possível usar esse dado de sua biografia para propor algumas interpretações possíveis para *Você faz parte II*, respeitando sua autonomia enquanto obra, mas levando em conta sua importância no percurso do artista na arte brasileira.

Você faz parte II é uma provocação. Ao colocar uma série de representações de fechaduras (16 ao todo) em que apenas uma está sem a chave que a “tranca”, Nelson induz a pessoa a se aproximar para mexer naquelas chaves ou, no mínimo, olhar através do buraco da fechadura. Sabendo ser impossível tocar na obra (por mais tentador que seja), ela se aproxima para espiar pelo buraco na única fechadura vazia e aí, então, a surpresa: tendo colocado um espelho no lugar da chave, ao invés de revelar algum mistério oculto do “outro lado” da obra, Leirner desarma a expectativa da pessoa, jogando-a para fora da obra, para o espaço que ela ocupa na sala de exposição.

Essa frustração se dá porque a tradição artística do Ocidente – e aqui me reporto, sobretudo à pintura – comportou-se como uma janela para a contemplação de uma realidade em que a perfeição e a beleza reinariam como antídotos às imperfeições do mundo “real”. A obra de Leirner, ao mimetizar aspectos da pintura, comporta-se como tal: retangular e bidimensional, e presa à parede, confunde-se com as pinturas ao seu redor, para melhor frustrar quem a observa.

1 de 2 < >



Fale com a gente





Marcel Duchamp "Étant donnés", 1946-1966, técnica mista. 153 × 111 × 300 cm. Philadelphia Museum of Art.

Meio pintura, meio objeto, ela evoca a última obra de Marcel Duchamp, *Étant donnés*, produzida entre 1946 e 1966, hoje no Museu da Filadélfia. Frente a ela a pessoa é levada a se aproximar de uma porta com dois buracos (um para cada olho) e observar um corpo nu de mulher segurando uma lamparina na frente de uma paisagem. *Você faz parte II*, 1964, poderia ser o “comentário” de Leirner sobre essa obra (Duchamp sempre foi uma referência para ele). Porém, além de *Étant donnés* ter vindo a público após a produção de Leirner, ela premia o espectador *vouyeur* que, ao colocar os olhos nos buracos da porta encontra uma cena onírica, erótica e alegórica. O trabalho de Leirner, não. Ele faz o contrário: o espelho colocado na fechadura repele a possibilidade de introduzir a pessoa em uma outra realidade. O espelho o joga continuamente para fora da “Arte” e para dentro do espaço físico em que a obra e a pessoa que observa estão situados.

Aracy Amaral, em *Arte paulistana*, atenta para como a peculiar “relação arte/indústria é percebida com transparência em Nelson Leirner a partir de fins desses anos 60”[9]. De fato, uma das características de sua obra é o uso de material industrializado. Porém, essa característica “paulistana” já estava presente em suas produções exibidas em 1965, visível, tanto no acabamento industrial (sem indicações da “mão” do artista), quanto na configuração modular que a elas outorgava, remetendo-as à arte construtiva em sua desinência paulistana, o concretismo. Porém, é problemática essa relação de *Você faz parte II* com o concretismo. Aquelas formas representando chaves dentro de fechaduras, como num mostruário de loja de fábrica, comprometem o rigor concreto, ao mesmo tempo em que solapam qualquer positividade do industrialismo paulistano, uma vez que “falta” uma chave no mostruário.





Nelson Leirner, "Que horas são, Dona Cândida?", 1965, metal e madeira 220 x 220 cm. Col. part. São Paulo.

Em *Nelson Leirner. arte e não Arte*, refleti sobre a peculiaridade das obras que integraram a exposição na Atrium, em 1965[10]. Praticamente todas – *Que horas são, Dona Cândida?*, *Acontecimento e Resposta, se puder*[11] – possuíam constituição modular, remetendo-as à lógica industrial e à “herança” concretista. Essa racionalidade, por sua vez, era sempre desmentida por algum elemento: uma fechadura sem chave, uma série de ratoeiras em que apenas uma prende um rato, uma série de relógios que não funcionam[12]. Essa crítica à racionalidade, ao desprestigiar a lógica capitalista ali entranhada, imantava os trabalhos com um caráter humorado e lúdico, levando o público a acreditar que estabelecia uma relação menos cerimoniosa com elas. Porém, essa possibilidade de participação que os trabalhos sugeriam (trocar as chaves de lugar, mexer nos ponteiros dos relógios etc.) era ilusório.

Aparentemente “afáveis”, aquelas obras se comportavam estrategicamente como obras tradicionais, não se sujeitando à dominação do público, à catarse participativa[13].

A partir desse limite entre a aproximação e a recusa à submissão aos desejos do/da visitante, elas como que obrigavam a pessoa a perceber o espaço real de exibição em que se encontrava, tornando-a atenta ao fato de que não vivenciar as experiências lúdicas que aqueles trabalhos sugeriam era conscientizar-se de que estava imersa em outro jogo: aquele do sistema da arte que ela integrava, querendo ou não. *Você faz parte II* descoloniza da ideologia, a pessoa e a arte, fazendo com que a primeira se conscientize também dos equívocos da arte “participativa”, antecipando em dez anos *Espelho com luz*, de Waltercio Caldas[14].





Waltercio Caldas, "Espelho com luz", 1974

II.

Leirner, com *Você faz parte II*, parecia interessado em provocar a pessoa que a contemplava, impedindo-a tanto de “viajar” através dela, quanto de, com ela, criar qualquer tipo de interação “participativa”. Seu objetivo, parece, era obrigar o/a espectador/a perceber-se como integrante de um sistema que já o/a precedia e sem dúvida o/a sucederia, do qual apenas podia ser refém e cúmplice.

Foi o desconforto de Nelson perante a dimensão implacável da morte que o fez povoar seu percurso com diversas configurações dessa espécie de mantra: “você faz parte”. É como se ele sentisse a responsabilidade de sempre lembrar quem contemplasse sua produção de que a vida é constantemente ameaçada pela morte. Daí a continuidade da série após 1964. Porém, como esse sentido original que o motivou a realizar tantas obras com o mesmo título nunca foi revelado ao público – permanecendo não manifesto nas configurações assumidas pelas peças que integram o



conjunto –, essa não revelação aparentemente neutralizou aquele o objetivo original, conferindo-lhe outro sentido.

O que persiste em todas as obras da série é a presença do espelho, a jogar aquele/a que observa para fora da obra, para o espaço em que se encontra. E se a pessoa que contempla não alcança o jogo entre vida e morte que deu origem aos trabalhos, é previsível que ela, então, perceba a si mesma como participante de um outro jogo – o jogo da arte, do sistema da arte que a pressupõe, mas que a precede e sucede.

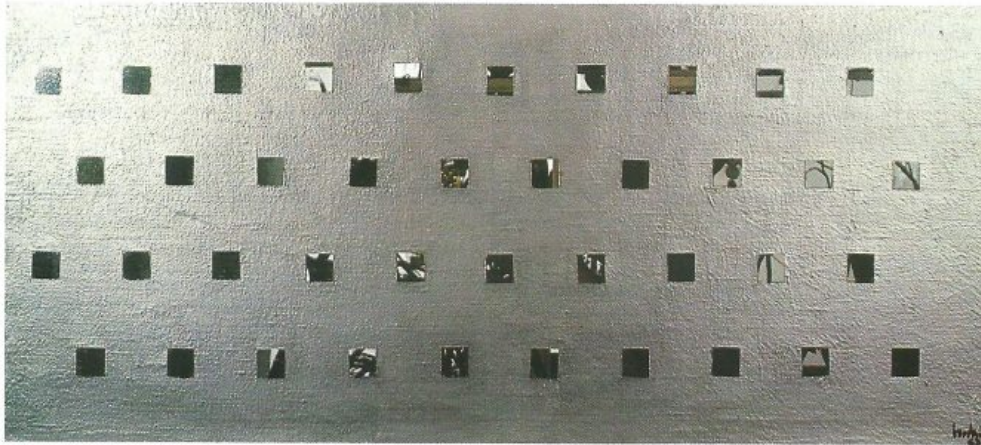
Foi por isso que, ao me referir à suposta neutralização do sentido original dos trabalhos da série, usei o advérbio “aparentemente”. E isto porque, *Você faz parte II*, de 1964 – e todos os trabalhos que se agregam à série –, metaforiza a similitude entre a situação do/a observador/a, tanto em relação à morte quanto ao próprio sistema da arte: a impossibilidade irrecorrível de escapar a ambos.

*

Você faz parte II, 1964, assim como todos os outros trabalhos do mesmo grupo, refletem aleatoriamente o que se encontra à sua frente, seja a sala de uma residência ou de um museu e, neste sentido, são obras cujo sentido estrito será sempre circunstancial. Em síntese, são trabalhos sempre dependentes de suas relações com o entorno.

Em 1963, portanto um ano antes da peça criada por Nelson Leirner, e na mesma galeria em que o artista a exibiria, Waldemar Cordeiro apresentou uma pintura em “técnica mista” (óleo e espelho sobre tela) à qual conferiu o título *Opera aperta*. A expressão em italiano remetia em parte às origens do artista^[15], mas, sobretudo, ao livro homônimo do ensaísta italiano Umberto Eco, publicado no ano anterior naquele país.





Waldemar Cordeiro, "Opera aberta", 1963, óleo, espelho, colagens s/ tela, 75 x 150 cm. Col. Família Cordeiro.

Opera aberta, 1963, representa, talvez, o momento mais importante da carreira de Cordeiro, quando ele faz penetrar em sua prática de artista, anteriormente ligado à experiência concretista de São Paulo, elementos hauridos do cotidiano: fotografias, folhas de jornais, rodas de bicicleta, tampas de garrafa, espelhos. *Opera aberta* enfatiza também sua estrutura em grade, cara ao modernismo em geral e caríssima às vertentes construtivas e concreta: em uma tela convencional, Cordeiro dispôs quatro linhas horizontais, cada uma delas ritmadas por dez superfícies espelhadas quadradas, sendo que na primeira e terceira linhas as séries de dez quadrados têm início a um curto espaço da lateral esquerda da tela, enquanto os espelhos da segunda e da quarta linhas têm início a partir de uma distância maior da mesma lateral.

Se não fosse esse arranjo rítmico dos espelhos proposto por Cordeiro, eles configurariam uma disposição *allover* ao campo pictórico, semelhante àquela proposta por Nelson Leirner em *Você faz parte II*. Essa escolha de Cordeiro acaba conferindo a *Opera aberta* a obediência ao conceito de composição pictórica tradicional (não existe uma real quebra da relação figura/fundo tão cara à grande pintura europeia). Este fato, no entanto, não lhe retira o elemento principal que é a sua dimensão acidental, sua capacidade de mudar de significado a cada ambiente em que é inserido e a cada espectador/a que se colocar à sua frente. De fato, os quadrados espelhados, conferindo-lhe um componente aleatório, neutraliza sua composição de cunho tradicional.

Apresentar essa pintura de Cordeiro nessas considerações sobre a produção de Nelson Leirner não tem como objetivo reivindicar para o primeiro a primazia da introdução de espelhos em obras de arte em São Paulo, uma questão, por si só, inócua. A utilização do espelho em *Opera aberta*,



pelo então ex-líder do concretismo paulista, por outro lado, não significou a continuidade dessa operação por parte do artista, uma vez que Cordeiro encaminharia sua produção para outras questões que o distanciaram de qualquer relação efetiva com a crítica à instituição arte – o contrário da trajetória de Nelson.

O que justifica a lembrança dessa obra de Cordeiro é atentar para o fato de que, em São Paulo, na primeira metade dos anos 1960 havia um processo de aprofundamento da dimensão experimental da arte, sem um rompimento com as normas estabelecidas pela tradição, como ocorria em alguns segmentos artísticos do Rio de Janeiro – os trabalhos de Helio Oiticica, Lygia Clark e mesmo Ligia Pape.

Se nesses últimos era perceptível uma busca de interação entre obra e espectador – com todo o radicalismo e riscos que essa intenção guardava –, nota-se que, em São Paulo, esse contato mais próximo entre obra e espectador continuava mediada, digamos assim, pela própria manutenção de certos esquemas estabelecidos pela tradição artística: a pintura, os limites para a manipulação. Tal atitude (consciente ou não), embora aparentemente mais conservadora trazia, no entanto, aquele dispositivo crítico de enfrentamento dos próprios limites do sistema da arte que somente a partir de alguns poucos anos mais à frente começaria a ser explorado por artistas mais jovens.



Cildo Meireles, "Espelho cego", 1970. Madeira, massa de calafate, letras de metal em relevo, 36 x 49 cm. Coleção Particular.

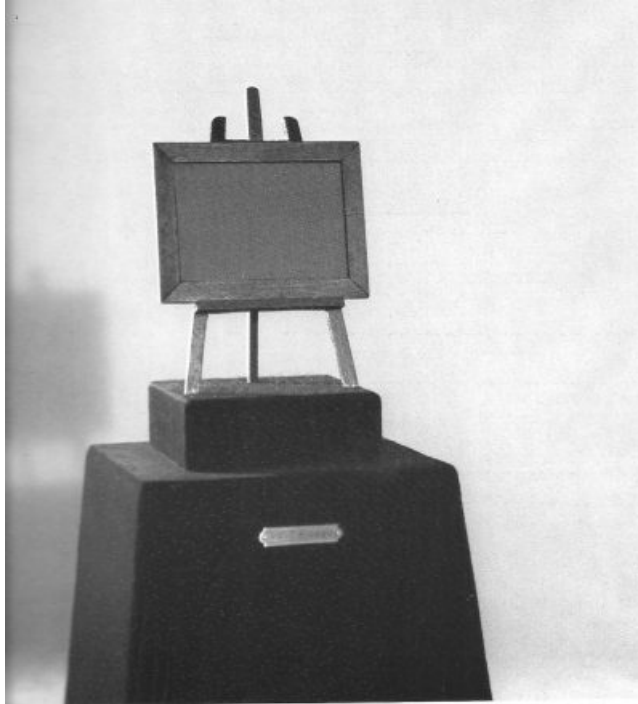


Espelho cego, 1970, de Cildo Meireles pode abrir uma interessante reflexão sobre o espelho, esse dispositivo tradicionalmente voltado para o olhar, desviado agora para um outro sentido, o tato [16]. A matéria (um tipo de borracha) colocada no lugar do plano refletor na peça de Cildo, e mais o título do trabalho em inglês e o nome do artista invertidos e em relevo, atijam o/a espectador/a a manipular aquele objeto, com o intuito de percebê-lo em sua dimensão física. Supondo que tal manipulação seja possível – difícil, uma vez que a obra quando em exibição deve ser salvaguardada do contato físico dos visitantes –, pergunto-me, até onde o/a espectador/a seria levado/a por essa experiência? Diferente dos *Bichos*, de Lygia Clark, *Espelho cego* não se transforma quando manipulado e, portanto, a experiência de manejar, quando finda, deve levar a uma pouco prazerosa sensação de frustração. O/a espectador/a, após olhar envergonhado/a para os lados, devolveria a peça para o seu lugar. Tal sensação seria a mesma a ocorrer se ele/a, o/a visitante, simplesmente observasse a peça, sem tocá-la.

Para que serve um espelho cego exceto para que, passados alguns segundos de contemplação, os olhos do/a visitante comecem a percorrer o espaço em que ele/a e o “espelho” se encontram? Interessante como, mesmo sem refletir o entorno – como é o caso de *Você faz parte II* –, *Espelho cego* igualmente faz ressoar na mente do/a observador/a a consciência do espaço institucionalizado da arte, seus limites e regras.

O mesmo poderia ser dito sobre *Você é cego*, 1972, de Waltercio Caldas. Uma montagem composta por uma base em forma de pedestal e, sobre ela, um objeto representando um cavalete e uma pintura. Na base, o título: *Você é cego*.





Waltercio Caldas, "Você é cego", 1972.

O interesse de Caldas por frustrar toda possibilidade do/a espectador/a “entrar” nas obras, sendo obrigado/a a conscientizar-se do espaço concreto em que ele/a e o objeto de arte que contempla se encontram, ganha sua maior expressão, talvez, na obra aqui já mencionada, *Espelho com luz*, 1974: um espelho emoldurado em forma de quadro, tendo no canto inferior direito um pequeno botão que acende uma lâmpada vermelha acima dele.

Ronaldo Brito, em um texto sobre a obra do artista, associa, não sem razão, *Espelho com luz* a uma crítica à arte “participativa” de então, e ao interesse pelas perspectivas supostamente novas levantadas pelo mito da “obra aberta”, que ganhava maior força a partir da já citada publicação de Umberto Eco. Brito se posiciona sobre a obra:

“... Mas não. O *Espelho com luz* está mais perto de ser uma *obra fechada*. Nesse fechamento, nessa recusa, estaria sua inteligência crítica. Como vimos, a crueldade é justamente a capacidade de não entregar sentido, em suma não comunicar (oráculo do idealismo tecnicista dominante). A luz vermelha que se acende no espelho proíbe a entrada, barra o acesso ao interior da obra. Mais ainda, torna patente que há apenas um espelho e uma luz: não há uma cena...”^[17]

Sim, na verdade há uma “cena” ali: o reflexo do/a visitante eventual, (frustrado/a pelo fato de nada acontecer depois de ter apertado o botão) e o seu entorno, o espaço em que a obra e ele/a estão inseridos.



Estabelecida essa relação tão proteica e inesperada entre *Você faz parte II*, *Opera aberta*, *Espelho cego*, *Você é cego* e *Espelho com luz*, creio poder terminar este texto levantando uma possível dimensão alegórica^[18] para *Você faz parte II*.

O espelho presente em *Você faz parte II*, ao jogar o/a espectador/a para fora da obra – e, portanto, para dentro do espaço expositivo – obriga-o/a a buscar no próprio trabalho outro tipo de apoio que forneça alguma sustentação para que ele/a possa dar “sentido” à obra (a maioria dos espectadores/as não se contenta apenas com o “aqui e agora” da obra de arte). É uma primeira pista para a descoberta de significado ele/a encontrará no próprio título e na datação da peça que funcionam como um enunciado peremptório: *Você faz parte II*, 1964.

Para a maioria dos brasileiros, 1964 significou e significa um ano na história do Brasil em que o processo pelo qual vinha passando o país sofreu importante revés, motivado pelo golpe civil-militar perpetrado naquele ano. Assim, *Você faz parte II* pode ser interpretada como uma alegoria daquele momento em que todos os brasileiros, apoiadores ou não do golpe, éramos responsáveis pela situação em que o país passou a viver.

Você faz parte II é tão atual que, se fosse trocada a data para 2020, não estranharíamos nada.

[1] – Dois dados importantes relativos à peça: era a segunda de uma série (a primeira foi extraviada) e fazia parte de um conjunto de obras que, produzidas a partir de suas configurações em grade, todas introduziam elementos de humor nos módulos resultantes. Esse conjunto foi exibido em uma mostra na antiga Galeria Atrium, em São Paulo, em 1965 que Leirner dividiu com o amigo Geraldo de Barros.

[2] – Sobre o assunto ler, entre outros: SONTAG, Susan. **Contra a interpretação**. Porto Alegre: L&PM, 1987 (sobretudo o texto que dá título ao livro).

[3] – CHIARELLI, T. **Nelson Leirner. arte e não Arte**. São Paulo: Takano, 2002.

[4] – Este depoimento faz parte de uma série de e-mails trocados entre o artista e eu entre junho e setembro de 2001 para a coleta de informações para a produção do livro citado na nota 3.

[5] – Nota 23, in – CHIARELLI, T. **op. cit.** pág. 42.

[6] – Reconhecimento coroado, quando o curador Ivo Mesquita o convidou para, junto com Iran do Espírito Santo, representar o Brasil na Bienal de Veneza, em 1999. Nessa que foi a 48ª. edição da mostra, se evidenciava a potência de Leirner na arte contemporânea brasileira, não apenas pela dimensão crítica de sua produção, mas também por ter sido um dos orientadores de uma significativa geração de artistas surgida nos anos 1980, na qual sobressaía o próprio Iran do Espírito Santo.

[7] – Este fato talvez explique o lado supersticioso que Nelson às vezes exibiu. Um dado que chama a atenção sobre essa característica da sua personalidade pode ser notado na foto de capa do livro, aqui mencionado, **arte e não Arte**. Nelson fez questão de que fosse protagonista da imagem a série de amuletos ligados a diversas matrizes religiosas que ele carregava pendurada no peito. Outro dado: em 2002, quando realizei no Santander Cultural de Porto Alegre a mostra “Apropriações/coleções, optei por apresentar as produções de seis nomes fundamentais para se pensar as questões da apropriação e da coleção na arte brasileira. Eram eles, Alberto da Veiga Guignard, Jorge de Lima, Athos Bulcão, Aloísio Magalhães, Farnese de Andrade e o único artista vivo entre os “homenageados”, Nelson Leirner. Nelson veio reclamar comigo, dizendo que se sentia incomodado por ser o único vivo entre os “clássicos” da exposição. Seria de novo a síndrome do “Você faz parte”?



[8] – Vale a pena rever o texto: “E deu para perceber que, nesse Cemitério na Vila Mariana, dentro de pouco tempo a “ludicidade” da vida não mais existiria. A equação para a exposição estava formada, o resto foi uma questão de jogo”.

[9] – “Arte paulistana”, um AMARAL, Aracy. **Textos do Trópico de Capricórnio. Artigos e ensaios (1980-2005)**. São Paulo: Editora 34, 2006. Vol.3 pág. 303. Publicado originalmente no jornal **Gazeta Mercantil**, São Paulo, 10,11,2000.

[10] – CHIARELLI, Tadeu. **Nelson Leirner. arte e não Arte. Op. cit.**

[11] – As três obras são de 1965. As duas primeiras pertencem a coleções particulares e a terceira à Coleção Daros Latin American, Zurique.

[12] – Em tempo: o relógio é o signo por excelência da modernidade industrial, do tempo subordinado à lógica da sociedade capitalista; relógios que não funcionam, entregam a falência de tal lógica, exibindo-a.

[13] – As peças de Leirner agiam em sentido contrário àquele das proposições que Hélio Oiticica e Lygia Clark desenvolviam mais ou menos na época.

[14] – Voltarei a tratar sobre a obra de Waltercio Caldas e a análise feita sobre ela por Ronaldo Brito (BRITO, Ronaldo. **Waltercio Caldas Jr. “Aparelhos”**. Rio de Janeiro: GBM Editoria de Arte, 1979 – sobretudo pag. 56 e segs.).

[15] – Filho de mãe italiana, viveu durante muitos anos na Itália, chegando ao Brasil aos 21 anos.

[16] – Sobre o assunto, consultar: ALMONFREY, Juliana de Souza S. **Cildo Meireles: inserção e desvio no transitar conceitual**. Vitória: Dissertação de Mestrado, UFES, 2009.

[17] – BRITO, Ronaldo. **Waltercio Caldas Jr. “Aparelhos”**. Rio de Janeiro: GBM, 1979; pág. 72.

[18] – A alegoria pode partir do desejo do próprio artista que pode querer conferir a determinada obra de sua autoria uma dimensão alegórica, ou então a alegoria pode estar na ordem do espectador que pode interpretar determinada obra como uma alegoria, independente dos designios de seu autor (Sobre o assunto, ler HANSEN, João Adolfo. **Alegoria: construção e interpretação da metáfora**. São Paulo: Ed. Hedra, 2006).

