



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

INSTITUTO DE ARTES

BACHARELADO EM TEORIA CRÍTICA E HISTÓRIA DA ARTE

INSERÇÕES EM CIRCUITOS IDEOLÓGICOS, DE CILDO MEIRELES:
considerações possíveis a partir da noção de REALISMO TRAUMÁTICO
como proposto pelo crítico Hal Foster, entre algumas leituras possíveis.

Lucas Josijuan Abreu Bacurau

Brasília
Dezembro de 2018

Universidade de Brasília-UnB/IDA

LUCAS JOSIJUAN ABREU BACURAU

INSERÇÕES EM CIRCUÍTO IDEOLÓGICOS DE CILDO MEIRELES: considerações possíveis a partir da noção de REALISMO TRAUMÁTICO como proposto pelo crítico Hal Foster, entre algumas leituras possíveis.

TCC apresentado ao Instituto de Artes da Universidade de Brasília como parte dos requisitos para obtenção do título de Bacharel em Teoria Crítica e História da Arte.

Orientadora: Prof.^a Ana Cândida F. de Avelar Fernandes - UNB

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. _____

Universidade de Brasília – UNB

Prof^a Dr _____

Universidade de Brasília – UNB

Dedico este trabalho:

À David Foster Wallace, Baudelaire, Ana Avelar,
Maria Eugênia (Jhey) e às manhãs de domingo.

AGRADECIMENTOS

Ao Instituto de Artes da Universidade de Brasília pelo apoio na realização deste projeto.

Aos Professores do curso de graduação em Teoria Crítica e História da Arte, pela construção do conhecimento durante as aulas - indispensável a minha formação.

Aos funcionários do IDA/UNB, cuja atenção e apoio dispensados foram essenciais para o encaminhamento do presente estudo.

À minha orientadora, professora Ana Avelar, pelas valorosas orientações, principalmente por me guiar em direção ao tema deste trabalho.

Aos colegas de curso pela convivência, incentivo e aprendizado.

Por fim, à UNB, por me proporcionar a realização deste trabalho.

Muito obrigado!

RESUMO

BACURAU, Lucas J. Abreu (2018) *Inserções em Circuitos Ideológicos*, de Cildo Meireles: considerações possíveis a partir da noção de realismo traumático como proposto pelo crítico Hal Foster, entre algumas leituras possíveis. UnB, Brasília, 2018. 46 f. (TCC de Graduação em Teoria Crítica e História da Arte – Instituto de Artes) – 05 de dezembro de 2018. Ana Cândida F. de Avelar Fernandes (orientadora).

Resumo: Esta pesquisa teve como propósito analisar as características, visões e percepções sobre a série *Inserções em circuitos ideológicos*, com destaque para o ato de repetição existente na poética de Cildo, similaridades com o *ready-made*, resignificação de um objeto comum para um objeto artístico, seu caráter fragmentário como forma de difusão e fuga de controles estatais (censura) e seu contexto na dita “arte de guerrilha”. Além disso, buscou-se verificar se tal série poderia ser lida por meio da noção de realismo traumático proposta por Hal Foster.

Palavras-chave: Cildo Meireles; Realismo Traumático, *Inserções em circuitos ideológicos*; *Projeto Coca-Cola*; *Projeto Cédula*; *Repetição*; *Arte de guerrilha*.

SUMÁRIO

RESUMO

LISTA DE IMAGENS

	INTRODUÇÃO.....	8
1	CILDO MEIRELES E SUAS INSERÇÕES.....	12
2	ARTE DE GUERRILHA.....	23
3	HAL FOSTER E O REALISMO TRAUMÁTICO.....	27
4	INSERÇÕES E REPETIÇÃO NOS CIRCUITOS DO REALISMO TRAUMÁTICO....	33
	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	43
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	47

LISTAS DE IMAGENS

Imagem 1-	MEIRELES, Cildo. <i>Dados</i> (1970-1996). Da série <i>Objetos semânticos. Estojo, dado e placa de bronze</i> , 1970-1976, Estojo com 6,5 x 6,5 x 3 cm. <i>Acervo desconhecido</i>	15
Imagem 2-	MEIRELES, Cildo. <i>Árvore do dinheiro</i> , 1969. Cédulas de um cruzeiro dobradas, presas com elásticos, <i>Acervo desconhecido</i>	19
Imagem 3-	MEIRELES, Cildo. <i>Projeto Cédula</i> , 1970-1976, Carimbo sobre cédula de papel-moeda. Da série <i>Inserções em circuitos ideológicos</i> , <i>Acervo desconhecido</i>	20
Imagem 4-	MEIRELES, Cildo. <i>Projeto Coca-Cola</i> , 1970. Inscrições em garrafa de vidro. Da série <i>Inserções em circuitos ideológicos</i> , <i>Acervo desconhecido</i>	21
Imagem 5-	BÁRRIO, Artur. <i>Trouxa de sangue</i> , 1969. Trouxas de pano, preenchidas com material orgânico e dejetos, cortadas a golpes de faca. <i>Acervo desconhecido</i>	25
Imagem 6-	WARHOL, Andy Warhol. <i>White Burning Car III</i> , 1963. Silk-screen s/ tela. <i>Acervo do The Andy Warhol Foundation</i>	30
Imagem 7-	MEIRELES, Cildo. <i>O Que Aconteceu com Amarildo? – Projeto Cédula</i> , 2012. Da série <i>Inserções em circuitos ideológicos</i> Carimbo sobre cédula de papel-moeda. <i>Acervo para leilão da Bolsa de Arte</i>	33
Imagem 8-	WARHOL, Andy Warhol. <i>Jacqueline Kennedy II from 11 Pop Artists</i> , Volume II, 1966, Impressão a partir de um portfólio de onze impressões, uma com adições de colagens. 60,9 x 76,2 cm. <i>Acervo MoMA</i>	38
Imagem 9-	MEIRELES, Cildo. <i>Projeto Coca-Cola</i> , 1971. Da série <i>Inserções em circuitos ideológicos</i> . Inscrições em garrafa de vidro. <i>Acervo desconhecido</i>	40

INTRODUÇÃO

Cildo Meireles, artista de poética inovadora e fundamental para compreender o cenário artístico contemporâneo brasileiro – e também aspectos do internacional –, tem como um de seus principais trabalhos, a série *Inserções em circuitos ideológicos*. É considerável a análise crítica sobre o seu trabalho, contudo, neste estudo, proponho realizar algumas considerações a partir da noção de realismo traumático teorizado por Hal Foster.

Essa perspectiva teórica inicialmente foi utilizada para analisar a produção de obras e artistas vinculados à Pop Art, hiper-realismo, arte de apropriação e arte abjeta. De modo geral, tal perspectiva busca perceber poéticas artísticas em que a realidade representada se sobrepõe àquilo que se considera respectivo à ilusão na arte.

As *Inserções em circuitos ideológicos* são divididas em duas séries de projetos: *Projeto Cédula* que é constituído pelo uso de cédulas de papel-moeda carimbadas com instruções e opiniões e devolvidas à circulação; e *Projeto Coca-Cola* que se constitui em um trabalho onde o artista gravou informações, instruções e mensagens críticas em garrafas de refrigerante retornáveis.

Essa poética possui uma relação direta entre a materialidade artística e a situação político social. As *Inserções*, além de representarem diretamente um questionamento, também possibilitam levar a mensagem para um maior número de pessoas, sem que seja interrompida ou censurada por algum tipo de controle do Estado.

Tal produção de Meireles atua em um plano no qual o que há de ilusório no objeto de arte e a realidade são separadas apenas por uma linha tênue. Além disso, as *Inserções* também atuam com a repetição, a qual pode ser verificada tanto pelo fato de que cada *Projeto* dessa poética ser constituído da introdução de vários objetos que seguem uma mesma lógica de circulação, como quando uma obra é revisitada, vide a atualização que ocorre em cada nova inclusão do *Projeto Cédula*. No que diz respeito a essas características, se observou que estas são também comuns no pensamento interpretativo proposto por Foster. Observada essas similaridades, esse trabalho de conclusão de curso busca compreender se a noção de realismo traumático pode ser utilizada como forma de interpretar a poética de Cildo Meireles a partir de obras específicas.

Desse modo, tal como observa Hans Belting “cada conceito está anexado um cartão de visitas que apresenta aquele que faz uso dele, a fim de delimitar desse modo o conceito geral a uma compreensão individual” (HANS BELTING, p. 26, 2012). Nesse processo de comunicação, ao utilizar um conceito geral, no caso do realismo traumático, para compreender uma obra específica, a produção artística de Cildo Meireles.

Por fim, esta proposta pretendeu focar em aspectos teorizados sobre a produção do artista com o intuito de perceber essa produção em seu meio, o que implica nos objetivos adiante discutidos.

Objetivos

De modo geral, o objetivo deste trabalho é desenvolver uma análise sobre o uso da repetição como tema e aspecto relevante/crucial para *as Inserções em circuitos ideológicos* de Cildo Meireles, e como tais aspectos – a repetição/reutilização de um aspecto formal – repercutiram como forma de desenvolver a respectiva poética como forma de protesto e/ou manifestação, seja esta uma manifestação direta contra um regime político, uma forma de autopreservação ou convicção artística.

Assim, de maneira específica, busca-se: a) compreender a produção de Cildo Meireles e suas *Inserções em circuitos ideológicos*; b) entender o contexto histórico e a base teórica da arte de guerrilha; c) abordar e contextualizar a noção teórica de realismo traumático de Hal Foster; d) identificar se a noção teórica do realismo traumático de Hal Foster pode ser utilizada para compreender a produção artística de Cildo Meireles.

Nesse sentido, o trabalho em questão buscou observar como a repetição de temas e obras foi utilizada na construção de obras específicas de Cildo Meireles com posição antagônica ao governo militar da época, analisando o significado da repetição, suas estratégias, bem como se a noção teórica do realismo traumático de Hal Foster também pode ser utilizada para abordar questões da produção artística do artista brasileiro.

Outro aspecto a ser observado é a forma de atuação do artista Cildo Meireles, considerando as restrições da censura e como a repetição pode ter sido usada como estratégia de contornar o controle social. Além disso, a poética do artista também foi analisada por meio de conceitos abordados no artigo de Hal Foster, quais sejam: a presença de um *punctum* e a possível interpretação/leitura *das Inserções em circuitos ideológicos* por meio de conceitos como *anteparo* e *rompimento do anteparo*.

Metodologia

Esta pesquisa foi desenvolvida com base em uma análise bibliográfica a partir de livros que tratam da ideia de arte de guerrilha, um artigo sobre o realismo traumático e livros sobre a produção de Cildo Meireles, sendo que, no caso do artista, foi dada ênfase aos textos dedicados às *Inserções em circuitos ideológicos*.

Também foi utilizada análise comparativa, a partir das reflexões de Foster, entre as *Inserções* de Cildo e a produção de Andy Warhol, cuja finalidade foi identificar estratégias utilizadas por ambos. A finalidade da comparação foi verificar se os procedimentos utilizados por Cildo podem ser melhor entendidos a partir da ideia de realismo traumático.

Dessa forma, foram analisadas as obras que compõem a série *Inserções*, separando-se por grupos/séries que continham um tipo de comportamento similar entre si. Também foi preciso comparar essas obras com outras que possam se relacionar, mesmo que teoricamente, com a produção do artista e/ou com o realismo traumático.

Quanto ao referencial teórico, este foi dividido em três tópicos de interesse que serviram para construção deste trabalho de conclusão de curso. Esses tópicos são relacionados à arte de guerrilha como uma tendência, esta relacionada com a produção do artista, e um último envolvendo assuntos relativos a teorias e conceitos da crítica da arte.

Em relação ao primeiro tópico, sobre arte e guerrilha, foram utilizados textos de viés mais historiográfico, quais sejam:

a) *Arte Brasileira na Ditadura*, de Cláudia Calirman, como o próprio nome informa, trata da arte brasileira na ditadura militar e possui vasta abordagem sobre a obra artística de Cildo Meireles do período. Nesse sentido, possui destaque para esta pesquisa uma vez que apresenta um estudo individualizado sobre as obras de Cildo Meireles;

b) *Arte de Guerrilha: Vanguarda e Conceitualismo no Brasil*, de Artur Freitas. Este livro aborda tanto os elementos e contextos sobre aquilo que se convencionou chama de “arte de guerrilha” e, também, trata da obra de Cildo Meireles, por outro viés, mais focado em obras específicas dos anos 1970 e sua relevância no período;

c) *Crônicas de Amor à Arte*, de Frederico de Moraes, seleção de crônicas, críticas e pequenos ensaios escritos por Frederico de Moraes no período de 1969 até 1989. Este

livro é importante para a pesquisa por possuir textos sobre vários artistas que tiveram atuação destacada nos anos 1970 e trazer uma perspectiva mais livre sobre as produções do período.

O tópico relacionado especificamente ao artista é tratado por meio da leitura de “*Cildo: estudos, espaços, tempo*”, coletânea sobre a produção do artista com um conjunto de textos de cunho teórico em que há análises por diversos pontos de vistas no decorrer de sua carreira, dentre os quais se destacam os artigos *Cinco abordagens* de Guy Bret, *A arte como trabalhador sedutor de contrainformação industrial, cultural e ideológica* de Frederico de Moraes, *Frequência imodulada* de Ronaldo Brito; *Variações sobre o tempo* de Maaretta Jaukkuri e *Metamorfose do círculo* de João Moura Jr.

Além disso, também foram utilizados textos específicos sobre o artista presentes no livro supracitado da Cláudia Calirman e a obra *A Sociedade sem Relato: Antropologia e Estética da Iminência*, de Nestor García Canclini.

Visa-se também abordar as *Inserções* na perspectiva de realismo traumático como entendido por Hal Foster. Essa não é uma perspectiva comum, mas entende-se como uma visão possível para compreender a produção do artista.

Para analisar e abordar aspectos teóricos foram utilizados *O retorno do real* de Hal Foster, *O fim da História da Arte* de Hans Belting e *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica* de Walter Benjamin, *Caminhos da Escultura Moderna*, de Rosalind Krauss, e *Modernismos*, de T.J. Clark, para analisar os diversos aspectos envolvendo a repetição e reprodutibilidade de um objeto artístico, o contexto de *ready-made*, deslocamento, anteparo, repetição e *punctum* que se encontram nas *Inserções em circuitos ideológicos*.

Em relação às obras que foram escolhidas para análise, informa-se que a definição por tratar das *Inserções em circuitos ideológicos* foi feita tendo por base as características específicas dessas produções, seu impacto e possibilidade de diálogo com tópicos diversos como ditadura militar, *ready-made* e realismo traumático.

Ademais, o esquema de capítulos para compor este estudo se divide em uma introdução sobre o trabalho e subcapítulos relativos à motivação da pesquisa, referencial teórico, objetivos e metodologia. Em seguida, o segundo capítulo introduz a produção de Cildo Meireles e suas *Inserções*. Partindo de uma análise geral sobre a série e se aprofundando nos *Projetos Cédula* e *Projeto Coca-Cola* do artista e tratando das

especificidades e características da produção do artista. O terceiro capítulo apresenta a questão da arte de guerrilha, sua definição pela crítica de arte, período histórico e contextos que foram relevantes para a compreensão dessa noção e da produção artística associada a ela. O quarto capítulo apresenta a teoria do realismo traumático como proposto por Hal Foster e os conceitos que o autor abordou em seu artigo. O quinto capítulo traz uma análise entre as *Inserções* e as repetições da produção de Cildo Meireles e como tais elementos podem ser utilizados para relacionar a poética do artista com o realismo traumático. O sexto e último capítulo desse trabalho apresenta as considerações finais desta pesquisa e mostra os resultados obtidos a partir da reflexão sobre as *Inserções em circuitos ideológicos* em relação ao realismo traumático.

1 CILDO MEIRELES E AS INSERÇÕES

Ao discutir a poética de Cildo Meireles, Frederico de Moraes (2000) indica que o artista se utilizava de observação cuidadosa sobre o cotidiano, sobre os objetos, grupos sociais e o funcionamento da sociedade para desenvolver seus projetos. Em contrapartida, quando colocava suas observações em prática e as usava para criar arte, o artista tratava de buscar “estabelecer novas relações ou equações, trazendo à tona o que se esconde atrás das aparências, as regras não escritas” (MORAIS, 2000, p. 168-169).

Tal análise, sem se aprofundar nas peculiaridades temáticas e de produção, indica como a poética do artista é concebida e como ela se apresenta ao público. Isto é, uma nova forma de subverter relações existentes, observar um determinado objeto ou de ser crítica com relação a algum aspecto da sociedade.

A produção artística de Cildo Meireles começa a se fazer notar no final da década de 1960. Tal aspecto pode ser verificado com o início de artigos da crítica sobre sua obra, dentre os quais se pode citar “*Ambientes* de Cildo Meireles”, escrito pelo próprio Frederico de Moraes no ano de 1969.

Nesse artigo, o crítico discute o trabalho de Cildo à época – *ambientes*– trata de “uma espécie de arquitetura fantástica, na qual o espaço ilude continuamente o espectador” (MORAIS, 1969, p.161). Tais trabalhos se encontram em um meio termo entre “a realidade e a virtualidade”, que “exigem novas noções de equilíbrio, de estabilidade, prenunciam uma nova percepção” (MORAIS, p. 1969, p.161).

Ademais, segundo o autor, os *ambientes* de Cildo também possuíam um efeito peculiar ao serem vistos por reprodução fotográfica. Ao serem vistos por meio deste suporte, seus ambientes “provocavam frequentemente mal-estar e estupefação” tendo em vista a dificuldade do espectador em distinguir o que era arquitetura e o que era desenho (MORAIS, 1969, p. 161).

Essa produção inicial foi sendo substituída por outra, mais politizada e influenciada pela situação política do período. Neste sentido, Claudia Calirman indica que a produção de Meireles “adentrou a arena política por mais de uma vez, lançando críticas poderosas ao regime militar por meio de obras que lidavam com situações paradoxais” (2013, p.113).

Calirman (2013) define que os primeiros anos da carreira artística do artista tratavam de uma busca pela resolução entre dois polos: a) um polo voltado para a questão técnica, que era uma investigação conceitual formal focada em aspectos relacionados ao tempo e espaço¹; e b) o outro, de viés mais político, engajado em criticar o regime militar. Sendo que a transição de um polo para outro pode ser relacionada com o aumento de repressão e casos de tortura que eram denunciados no decorrer do regime militar (CALIRMAN, 2013).

Pode-se ir mais além. T.J. Clark (2007), ao analisar as condições para criação artística, indica que é necessário compreender a relação existente entre a obra de arte e sua ideologia. Sendo que, nesse caso, ideologia é compreendida como “corpo de crenças, imagens, valores e técnicas de representação pelas quais as classes sociais, em conflito umas com as outras, tentam ‘naturalizar’ suas histórias” (T.J. CLARK, 2007, p. 336). O autor indica que a obra de arte tem uma relação próxima com questões ideológicas, sendo que a ideologia seria como o conteúdo sonhado do trabalho artístico e não necessariamente a sua elaboração.

Isto é, a ideologia é o que motiva uma produção – incluindo tanto condições, materiais, opiniões e quaisquer outros aspectos que tenham influenciado na criação de uma obra- e não o seu resultado, ou seja, a obra pronta.

¹ Isso não quer dizer que as primeiras obras não eram politizadas, mas sim que o aspecto principal dessas produções era a busca por uma investigação voltada para aspectos relacionados a tempo e espaço.

O processo de trabalho é justamente o momento no qual surge um espaço para que a ideologia de uma poética artística possa ser lançada à avaliação². Todavia, essa avaliação tem suas limitações em virtude do acesso à ideologia relacionada à obra nunca ser plena. Diante disso, há a necessidade de que as obras artísticas possuam uma explicação, uma interpretação (T.J. CLARK, 2007).

Assim, tematicamente, para se ler as *Inserções* é condição *sine qua non* entender a ideologia por trás do resultado da obra. Dentre as quais, podem ser apontadas o momento de regime de exceção presente em sua época junto com as soluções que o artista encontrou para evitar que esta entrasse em choque com o controle e a censura, o qual levou o artista na busca por uma maior liberdade com uma menor censura, e que resultou na obra de Meireles.

Outro texto que aborda a produção de Cildo é “Metamorfose do círculo”, escrito por João Moura Jr.. Nessa análise, o autor define que a forma de produzir de Meireles “consiste em efetuar uma investida, uma verdadeira razia, sobre determinadas séries (...) e operar aí uma inversão”. Tal inversão ocorre no ato do artista de “reler como interpretação o sentido que é dado como natural e, a partir daí, subvertê-lo – o que é sua forma de interpretá-lo” (MOURA Jr. 1983, p.165).

Esta inversão pode ocorrer de diversas formas, tais como através de um jogo de palavras, como na obra “*Dados*” (1970-1996), a qual possui uma placa de metal dentro de um porta-jóias que contém um dado comum em seu interior, servindo para dar um status e valor ao objeto guardado e, ainda, resignificando o valor e status do dado de objeto comum para objeto artístico. Mas, não apenas isto: a placa de metal que reside na parte superior do porta-joias possui a inscrição: “Dados: 1.Dado 2.Título”. Esta descrição é autorreferencial ao conteúdo interno da caixa, qual seja o dado objeto e o dado nome (o título da obra).

² É no processo de trabalho que o material ideológico se adapta às formas e códigos, aos materiais técnicos disponíveis, e quando revela os elementos que constituem esse próprio material ideológico (T.J. CLARK, 2007). É o momento em que a ideologia pode ser alcançável, uma vez que apresenta algo para examinar os seus fundamentos.



Cildo Meireles. Dados (1970-1996). Estojo, dado e placa de bronze. Estojo com 6,5 x 6,5 x 3 cm. Acervo desconhecido.

Calirman complementa que “Cildo Meireles estava interessado tanto em expandir os limites das práticas conceituais quanto em estabelecer um posicionamento político, esforçando-se, frequentemente, para se dissociar do regime repressivo do país” (2013, p.113).

Este caminho seguido por Meireles pode ser compreendido a partir das ideias propostas por Nestor García Canclini (2016) como uma forma de manter diálogo com a sua cultura de origem, mas sem a obrigação de assumir literalmente as tradições plásticas e culturais anteriores. Isto é, a obra de Cildo representa, dialoga e aborda questões importantes para o Brasil e sua cultura, mas sem se vincular necessariamente ao caminho consolidado pelos artistas e tradições artísticas que vieram antes. Ademais, a produção de Cildo ora analisada segue a vasta corrente de artistas que produzem obras que podem tanto circular na rua e outros ambientes públicos como em galerias e bienais (CANCLINI, 2016).

Canclini comenta as *Inserções*: “Ao contrário do *ready-made*³, que é levar um objeto comum ao museu para sacralizá-lo. Meireles parte de um objeto industrial feito para consumo, insere nele algo feito à mão e o reinscreve na circulação de bens

³ Rosalind Krauss explica que a lançar um objeto do cotidiano como obra de arte, Duchamp fazia a “obra” se tornar um ato de seleção. (KRAUSS, 2007, p. 91). Isto é, o *ready-made* se traduz no ato de pegar um objeto do cotidiano e deslocá-lo (escolhe-lo) para o status de objeto de arte.

cotidianos” (2016, p.154). Aqui, os objetos continuam a fazer parte do meio que criticam/problematizam.

Apesar da contraposição com os *ready-mades*, ambas as produções também possuem aspectos em comum. Para isso, basta observarmos uma das justificativas apontadas sobre o trabalho de Duchamp que se encontra no texto de Rosalind Krauss (2007). Isto é, que uma obra de arte não precisa ser um objeto físico, podendo ser uma questão. Sendo assim, o ato artístico pode se traduzir perfeitamente no ato especulativo de se formular questões. Sendo esta capacidade de criar questões e levantar questionamentos ao público/receptor uma das similitudes entre as duas poéticas (de Cildo e de Duchamp). Além disso, outras similitudes são encontradas nos tópicos relacionados à significação e fonte industrial de sua matéria prima.

Na verdade, mais do que similitudes, as *Inserções* de Cildo têm como fonte de influência os *ready-mades* já propostos e elaborados por Marcel Duchamp cerca de cinquenta anos antes. De modo que, o artista brasileiro parte da lógica desenvolvida pelo francês, adaptando-a para um contexto local (brasileiro) e alterando o lugar/destino da poética do museu para a livre circulação.

Outro tópico relevante a ser abordado sobre tais produções é a relação da modificação do significado. Krauss (2007) indica que no *ready-made* a obra (objeto) é despojada de seu significado original, recebendo no lugar o significado de objeto artístico, o qual é construído por um emaranhado de ideias e sentimentos do artista criador, dando ao objeto o status de criação e conceitos como autoria. Tais aspectos adquiridos pelo objeto artístico também são transmitidos para o espectador.

Tal conceito de modificação do significado original do objeto se aplica igualmente nas *Inserções*, uma vez que, na poética de Cildo Meireles, uma garrafa ou uma nota de dinheiro passam a ser tanto meio para a propagação de uma mensagem, como enfrentamento à censura imposta e obra de arte. Faz, assim, com que seus significados originais de objetos de circulação fiquem em segundo plano.

Já a relação com a fonte industrial, proposta por Duchamp, pode ser verificada no fato de ambos artistas se apropriarem de objetos feitos em larga escala industrial.

Seguindo ainda pelo viés do *ready-made*, há a análise de Calirman (2013) que compara “as *Inserções*” com os *ready-mades* de Duchamp, afirmando que as *Inserções* de Cildo são distintas dos *ready-mades* porque – ao contrário das obras de Duchamp, as

quais eram criadas para serem inseridas no espaço institucional de galerias e museus – sua função era de inserir objetos de arte no meio social, atuando como objetos industriais, devolvendo-os ao seu sistema original de circulação. Ela indica ainda que o surgimento “das *Inserções*” advém das experimentações com rotas abertas de circulação praticadas pelo artista e, igualmente, como tais rotas poderiam ser utilizadas como meio para discutir as estruturas de poder estabelecidas.

Tais rotas e soluções utilizadas nos projetos que integram as *Inserções em circuitos ideológicos e as Inserções em circuitos antropológicos* se guiavam por uma linguagem de guerrilha como forma de crítica social (MORAIS, 2000). Isto ocorria porque seu escoamento para o público acontecia de forma errática e imprevisível, “emboscando” o espectador que se via em posse/presença de uma das inserções.

Tal produção, conforme palavras do Cildo Meireles (1970, *apud* CALIRMAN, p. 125) apresentam algumas questões inspiradoras, quais sejam:

1) Existem na sociedade determinados mecanismos de circulação (circuito); 2) estes circuitos veiculam, evidentemente, a ideologia do produtor, mas, ao mesmo tempo, são passíveis de receber inserções na sua circulação; 3) e isso ocorre sempre que as pessoas as deflagram. As inserções de circuitos ideológicos surgiram também da constatação de duas práticas mais ou menos usuais. As correntes de santos (aquelas cartas que você recebe, copia e envia para as pessoas) e as garrafas de naufragos jogadas ao mar. E trazem implícita a noção do meio circulante, noção que se cristaliza mais nitidamente no caso do papel-moeda e, metaforicamente, nas embalagens de retorno (as garrafas de bebida, por exemplo).

Sobre a ideia de *Inserções*, Calirman (2013) aponta que Meireles compreendeu que o controle é criado por meio de um sistema de relações espalhado por toda a sociedade e que os indivíduos são tanto receptores como também participantes do processo, podendo reiterá-lo ou resistir a ele.

O crítico Guy Brett, por sua vez, entende esse processo como um esforço para reformular a dimensão humana por meio dos sistemas sociais vigentes. Nas inserções, o autor indica que “o indivíduo se compara às estruturas pessoais e mal compreendidas da economia e do Estado nas quais vive todo cidadão” (2013, p. 177). Há ainda, a indicação de que as *Inserções em circuitos ideológicos* também tinham como questão a demonstração de que o sistema de controle estatal possuía falhas e limites, e, por meio desses, era possível criar uma forma de resistência que criticaria o sistema nesse vácuo de controle (CALIRMAN, 2013).

Nesse sentido, *as inserções* serviam como um meio coletivo onde os indivíduos poderiam se manifestar sem serem acusados de autoria do que estavam dizendo (CALIRMAN, 2013). Apresentando, assim, um caminho que poderia servir como uma grande rede anônima de difusão e criação de informação à margem da ditadura.

Assim, ao usar o sistema e símbolos significativos como a garrafa de Coca-Cola (como se sabe, também um símbolo bastante explorado do corporativismo capitalista) ou o papel-moeda, retomando claramente o mercado financeiro em si, Meireles encontrou uma lacuna na qual podia fazer resistência ao regime militar instaurado (CALIRMAN, 2013).

Nesse sentido, Brett indica que as obras de Cildo Meireles tratam de um gênero onde o artista se utiliza “de um objeto metafísico”, onde o objeto artístico possui uma identidade que advém de “uma forma material suscetível de encarnar uma ideia específica” (2013, p. 176). Tal característica está presente nas *Inserções* de Cildo, como se verá abaixo, numa análise mais aprofundada sobre os referidos projetos do artista em questão e de outras obras de similar contexto.

Em primeiro lugar, há o *projeto cédula*. Esse projeto possui algumas produções que podem ser definidas como “obras irmãs”, dada a similaridade entre o material utilizado e o período de sua execução. Uma delas é composta por obras com referência ao zero, tais como *o zero dólar*, *zero real* e *zero cruzeiro*. No caso dessas produções, o artista busca “desarmar na linguagem e na comunicação visual as ligações discursivas e práticas entre atores e os dispositivos que intervêm nos movimentos do dinheiro” (CANCLINI, p. 153).

Nesse sentido, ao analisar esta produção, a curadora finlandesa Maaretta Jaukkuri (*apud* Canclini, 2016, p. 154) indica que Meireles apresenta “uma consciência política de novo cunho”; Meireles “deixa-nos diante da zona limítrofe” de um “perigo iminente”. Assim, nas próprias palavras de Meireles sobre essa produção: “Na realidade, o que me interessava comentar era o abismo que há entre o valor simbólico e o valor real, o valor de uso e o valor de troca, coisa que na arte é uma operação contínua, permanente” (*apud* Canclini, 2016, p. 154).

Há também o uso do papel moeda na obra *Árvore de dinheiro*. Anterior ao *Projeto Cédula* e ao *Zero dólar*, sendo desdobrada no referido projeto (MORAES, 2014). Essa

produção, datada de 1969, conforme Meireles (2014), foi feita com o uso de 100 notas de 1 cruzeiro e conseguiu um valor de mercado equivalente a 2.000 cruzeiros na época.

A *Árvore de dinheiro* teve sua primeira exposição na *Petite Galerie*, no Rio de Janeiro, em 1970, e abordou questões de ordem econômica, tais como a alteração do valor de 100 cruzeiros que, por estarem dispostos como um único objeto artístico, teriam um valor outro adquirido por constituir uma obra de arte.



Cildo Meireles, *Árvore do Dinheiro*, 1969. Cédulas de um cruzeiro dobradas, presas com elásticos, e postas em exposição. Acervo desconhecido.

Além dessas duas utilizações, Cildo usou as cédulas de papel moeda para propagar mensagens e colocá-las em circulação, dificultando o controle ou a censura. Nesta obra, notas de dinheiro tinham inseridas em seu corpo questionamentos sobre desaparecidos ou assassinatos que aconteceram de forma suspeita.

Brett (2003) aponta esta produção como aquela que teve resultado mais eficaz em questionar o regime de repressão política existente. Sobre isso, o curador Paulo Herkenhoff indica que a mensagem carimbada nas notas “era tão incômoda ao regime quanto ameaçadora para uma população amedrontada” (*apud* Guy Brett, 2003, p. 177).

O fluxo de circulação do *Projeto Cédula* era bastante rápido, uma vez que as pessoas que se deparavam com tais notas não podiam conservar ou destruir o dinheiro (BRETT, 2003). Tais mensagens eram inseridas por meio do uso de carimbo no dinheiro, como pode ser visto na imagem a seguir.



Cildo Meireles, *Projeto Cédula*, 1970-1976. Carimbo sobre cédula de papel moeda. Acervo desconhecido.

Esta última prática artística consiste no *Projeto Cédula* da série *Inserções em circuitos ideológicos*. Este projeto em particular possui como característica peculiar, qual seja o fato de ter sido revisitado e atualizado com novos questionamentos no decorrer dos anos pelo artista.

Por fim, Jaukkuri indica que as produções do artista relacionadas a dinheiro são baseadas em um mesmo processo criador de sentido. Este processo, conforme explica a autora, descortina “a propaganda escondida debaixo dos instrumentos e das transações do sistema monetário” (2003, p. 183).

Outra série de impacto nas *Inserções em Circuitos Ideológicos* é o *Projeto Coca-Cola*. Seguindo uma ideia que também foi utilizada no *Projeto Cédula*, sua operação se dava em um circuito já existente. No entanto, diferenciado do *Projeto Cédula* pelo fato deste operar num nível de circuito financeiro e institucional, o *Projeto Coca-Cola* se aproveitava do circuito de circulação industrial e comercial (MEIRELES, 2014).



Cildo Meireles, *Inserções em Circuitos Ideológicos - Projeto Coca-Cola*, 1970. Gravação de silk –screen em garrafas retornáveis. Acervo desconhecido.

O processo de gravação utilizado no *Projeto Coca-Cola* foi feito a partir de impressões em silk-screen de tinta branca em garrafas retornáveis vazias de coca-cola (Calirman, 2013). A partir desse procedimento, o artista gravava mensagens que circulariam juntamente com o objeto. Cildo tinha o cuidado de que o silk-screen branco utilizasse fontes semelhantes ao logotipo da garrafa tornando as mensagens imperceptíveis quando as garrafas estavam vazias, auxiliando assim, sua inserção. (Graças a essa característica, Calirman (2013) indica que as mensagens do *Projeto Coca-Cola* só se tornavam legíveis quando as garrafas eram cheias, fazendo contraste com o líquido escuro do refrigerante).

Além do método de gravação, circulação e mensagem, o objeto em si também é relevante para compreender essa produção, uma vez que a garrafa da Coca-Cola também é um signo comum⁴ de referência ao capitalismo e à publicidade.

⁴ Conforme Saussure (2012), o termo Signo seria utilizado para entender o “total”, enquanto que o

Como símbolo, a garrafa de Coca-Cola, mercadoria, representa a própria figura publicitária. Sobre este assunto, Belting indica que atualmente a imagem publicitária virou mercadoria, de forma que sua função inicial de anúncio se metamorfoseou em uma “estética de maneira quase autônoma, como se não estivesse mais ligada às suas mercadorias” (2012, p. 137 -138). Agora a imagem-publicidade vende a si mesma. Esta mudança fez com que a publicidade ofuscasse a visão do próprio objeto e ocultasse a ilusão presente na mercadoria. Essa nova forma da publicidade a torna um rival indesejado da arte, por estetizar o ambiente artístico e tomar para si alguns dos domínios públicos da arte (BELTING, 2012). Dessa forma, Belting (2012), ao tratar da relação entre arte e publicidade, indica que a arte pode transformar a ilusão desmentida nos produtos publicitários em tema de trabalho ou poética artística.

É possível pensar que tal uso indicado por Belting está presente no *projeto Coca-Cola*, já que este símbolo representante do *american way of life* é utilizado no lugar artístico e com função artística, representando um questionamento à tônica consumista e apresentando uma crítica formal (por meio de mensagens que eram inseridas para passarem despercebidas por distribuidores) e material (considerando o conteúdo político e subversivo das mensagens) ao governo da época.

De modo similar, também se pode propor outra visão dos objetos deslocados para o espaço artístico, onde esses possuem uma função simbólica como mercadoria ou de referência ao capitalismo. Essa função dá um peso político as *Inserções*, visto que essa poética se utiliza de símbolos do consumo como ato de protesto a um sistema ditatorial. A escolha do objeto artístico seria por si um ato de resistência.

Contextualmente, as *Inserções em Circuitos Ideológicos* foram um trabalho decorrente de seu meio e uma reação à ordem vigente. Servindo de referência e de objeto a ser estudado e teorizado pela crítica.

Diante disso, as *Inserções* são referência e referenciadas em alguns textos críticos (inclusive com certo viés teórico) do período, sendo a que aborda com maior clareza o formato de produção e exposição artística é a ideia de “arte de guerrilha”, como proposta por Frederico Moraes.

termo Significado trata do conceito por trás do objeto.

2 ARTE DE GUERRILHA

Artur Freitas (2013) indica que no decorrer anos 1960, mesmo com os retrocessos políticos e sociais provenientes da ruptura do regime democrático, a produção artística manteve sua rota de experimentação e afirmação de uma arte genuinamente brasileira. Entretanto, no fim desta década a produção brasileira rumou para caminhos mais contestatórios.

Nesse contexto, o Estado brasileiro se valeu da criação/modificação de normas, leis, uso de censura, tortura e perseguições a possíveis opositores como forma de se manter no poder e com a justificativa de proteger o país de um possível regime comunista. Este pacote de medidas teve como um de seus resultados a restrição da liberdade de expressão e do direito de ir e vir. Nesse sentido, entre as várias reações que se deram no período, houve a reação do segmento artístico.

Segundo Schwarz e Starling (2015), diante do cerco do governo militar – o qual tinha instituído uma lei de censura prévia para livros em 1970 e também a retirada de obras em exposições, como ocorreu no IV Salão de Arte do Distrito Federal –, uma parte do mundo da cultura criou estratégias de resistência, utilizando as oportunidades mínimas de contestação encontradas.

Verifica-se que já nos primeiros anos da ditadura militar (1964-1968) uma parte da classe artística brasileira enveredou por uma postura experimental de caráter progressivamente politizado (FREITAS, 2013). Sendo que, em um primeiro momento, o caráter politizado dos novos artistas que surgiram seguiu por um viés “mais ‘realista’ e permeável aos temas de subdesenvolvimento, da cultura de massa e do poder autoritário” (FREITAS, 2013, p. 65-66).

Com o aumento da repressão estatal, tornou-se necessário que “a produção artística brasileira passasse a operar num registro muito mais fragmentário, ritualizado e restrito”. Desta forma, o estudioso Artur Freitas explica que o período entre 1969 a 1974 foi ao mesmo tempo um momento em que “a arte de vanguarda perdeu arregimentação coletiva” e que, em contrapartida, “ganhou em radicalização individual e conceitualista” (FREITAS, 2013, p. 67).

Essa reação acabou servindo como base para a leitura de uma arte de guerrilha brasileira, a qual começou a ser desenvolvida em artigos de Frederico de Moraes e Décio Pignatari (FREITAS, 2013).

No artigo “*Contra a Arte Afluente: O Corpo é o Motor da ‘Obra’*”, de 1970, Frederico Moraes apresentou bases conceituais que foram utilizadas para interpretar o que seria a arte de guerrilha e trouxe aspectos que foram utilizados para interpretar a produção de artistas como Artur Barrio, Cildo Meireles e Antonio Manuel como exemplos dessa manifestação.

Nesse texto, Moraes (*apud* FREITAS, 2013, p. 54) defende “uma forma de arte disposta a tirar o público de sua tradicional passividade contemplativa”. Além disso, Moraes argumenta que o artista:

(...) “não sendo mais ele o autor de obras, mas propositor de situações ou apropriador de objetos e eventos não pode exercer continuamente o seu controle. O Artista é que dá o tiro, mas a trajetória da bala que lhe escapa. Propõe estruturas cujo desabrochar, contudo, depende da participação do espectador” (MORAIS *apud* FREITAS, 2013, p. 54).

Aqui, o papel do artista passa a ser o do guerrilheiro e, a arte, uma forma de emboscada. O artista tendo que agir de forma imprevisível, cria um estado de plena tensão e expectativa constante. A tarefa do artista enquanto “guerrilheiro” é de criar situações nebulosas, indefinidas, provocando no espectador mais do que estranhamento com a obra, o sentimento de medo (MORAIS, 2000).

Em tempo, pode se verificar que a ideia do artista como propositor de situações se relaciona com a produção de Meireles na medida em que o contato e a reação que o espectador em frente a uma *Inserção* foge da possibilidade de um controle/acompanhamento do artista.

Moraes (*apud* FREITAS, 2013, p. 55) afirma que o público se encontra refém de uma “emboscada”, precisando assumir uma posição ativa e “tomar iniciativas”, sendo que o artista passa de “criador de objetos” para “propositor de situações”. Nessa situação, todos são guerrilheiros, não importando se o papel esperado é o de artista, público ou crítico. Posições mudam (ou podem mudar), sendo possível até o artista ser vítima de uma emboscada tramada pelo espectador (MORAIS, 2000).

Essa versatilidade de posições pode ser vista inclusive em Moraes (2000) que, de crítico, se aventurou no processo artístico, intencionando mergulhar na realidade artística de maneira mais comprometida.

A este estado “formado por uma arte (...) disposta como ‘vivência’, ‘conceito’ ou ‘proposta’”, Frederico Moraes nomeou ‘arte de guerrilha’ no seu artigo “Contra a Arte Afluente” (FREITAS, 2013).

Apesar do termo (arte de guerrilha) já ter sido utilizado anteriormente em âmbito internacional⁵ dirigido à *arte povera*, no contexto latino-americano, a arte de guerrilha ganhou um status “ideológico”, no qual Moraes (*apud* FREITAS, 2013, p. 56) aponta que “artistas atuando em lugares em que de fato houve guerrilha sentiram que a situação demandava respostas políticas mais diretas” do que as propostas por vanguardas radicais de países desenvolvidos. Sendo que “no caso brasileiro (...), o contexto repressivo marcado pelo golpe militar de 1964 e acirrado pelo AI-5 levou à generalização da luta armada entre 1968 a 1973, aproximadamente” (FREITAS, 2013, p. 56).



Artur Barrio, *Trouxa de Sangue* ou *Trouxas Ensanguentadas*, 1969⁶. Panos enrolados e preenchidos com material orgânico, Acervo desconhecido.

Conforme palavras de Moraes (1995, p.20), os anos 1970 trouxeram um “comportamento mais fechado, intelectualizado e hermético” em contraposição ao ativismo e à generosidade criativa dos anos 1960.

⁵A expressão Arte de Guerrilha foi utilizada inicialmente pelo crítico italiano Germano Celant ao tratar da *arte povera*. (FREITAS, 2013, p.55).

⁶Trouxa de Sangue de Artur Barrio, exemplo de obra do movimento de Arte de Guerrilha.

Este comportamento se reflete pelo ambiente político, mas isso não se resume a trabalhos contra o *status quo*. Dessa forma, vários artistas buscaram um trabalho mais informacional, lido como hermético por parcelas do público e da crítica, como forma de autodefesa a um sistema repressivo ou, até mesmo, por convicção pessoal.

Ademais, a aproximação entre a arte e guerrilha não era apenas conceitual, uma vez que alguns artistas do período chegaram, inclusive, a participar da luta armada contra o regime militar⁷.

Como conceito artístico, a arte de guerrilha era pensada como “uma forma de vanguarda imprevisível e combativa” (FREITAS, 2013, p.56-57). Como teoria, antes do próprio Moraes, Freitas (2013) indica o artigo “Teoria da Guerrilha Artística”, de 1967, de Décio Pignatari. Nessa obra, o poeta e crítico Pignatari (1971) compara a ideia de guerrilha com um processo constelacional ou aberto, no qual o que importa é o inteiro, a propriedade da totalidade. Segundo o autor, a guerrilha exige uma estrutura aberta de informação plena, onde tudo parece ser coordenado e não há subordinação.

A guerrilha é uma estrutura móvel, sendo que a sua própria estrutura se confunde com os eventos dela decorrentes. Esse tipo estrutura é regido por sincronismo. Isto é, a guerrilha se aproveita das brechas para atuar, sendo que cada ato faz parte da guerrilha em si, não podendo ser dividido e tendo que ser feito em sincronismo com os demais atos (PIGNATARI, 1971).

Além disso, Pignatari (1971) complementa informando que o processo da vanguarda artística é similar ao processo da guerrilha. Isto porque tanto as vanguardas, como a guerrilha, são totais. Cada ato é o inteiro. De modo que, cada ato de vanguarda representa a vanguarda de forma integral, assim como cada ato da guerrilha representa a guerrilha.

Todavia, vale apontar que, ao contrário de Frederico Moraes que usou o termo para analisar uma nova produção artística, Pignatari (1971) utilizou o conceito de guerrilha mirando para a poesia concreta e as vanguardas históricas. Mesmo assim, o artigo do poeta deve ser considerado na análise desse tipo de produção, uma vez que conceitos como estrutura móvel e de um processo aberto são aplicáveis às produções de artistas associados com a dita arte de guerrilha.

⁷ Entre os artistas que participaram da luta armada, pode-se citar o exemplo de Sérgio Ferro e Carlos Zílio (FREITAS, 2013 p.56).

Por fim, é relevante observar que apesar da arte de guerrilha ter sido pensada e teorizada simultaneamente no Brasil e em outros países latinos americanos, tais como Argentina e Uruguai, a curadora Mari Carmen Ramirez (*apud* Freitas, 2013, p.62) indica que a corrente de artistas advinda do Brasil possuía um elemento diferencial em relação às produções dos outros países. Este elemento era a existência de uma tradição experimental anterior decorrente de artistas ligados ao Neoconcretismo. De forma que as experimentações neoconcretas, tais como questões relacionadas ao dado ambiental e à plurissensorialidade presentes na produção de Lygia Clark e Hélio Oiticica, tiveram um impacto na produção da arte de guerrilha (FREITAS, 2013).

Retornando à produção de Meireles, propõe-se outro caminho – um tanto experimental – para compreender sua poética. A perspectiva de Hal Foster sobre o realismo traumático, a qual, antes de ser utilizada em relação às *Inserções*, precisa ser introduzida.

3 HAL FOSTER SOBRE O REALISMO TRAUMÁTICO E A ARTE DE APROPRIAÇÃO

Hal Foster (2014) explica que a partir de 1960 surgiu uma trajetória da arte ligada ao realismo e/ou ilusionismo. Tal trajetória era composta por artistas relacionados à arte Pop, ao hiper-realismo, arte de apropriação e arte abjeta⁸.

No decorrer dos anos 1990⁹, a arte Pop teve o seu interesse renovado em oposição à arte minimalista, a qual é cética em relação ao ilusionismo e ao realismo. Isto ocorreu porque a perspectiva da Pop Art “complica as noções redutoras do realismo e ilusionismo que eram propostas pela genealogia minimalista” (FOSTER, 2014, p. 122).

Foster (2014) explica que isto ocorria porque o minimalismo considerava que o realismo do Pop se resumiria aos referentes utilizados e que uma imagem só poderia representar outra imagem, ou seja, a representação imagética seria um código autorreferencial.

⁸ Dentre os estilos que foram analisados por Hal Foster em seu artigo sobre o realismo traumático, indica-se que apenas a arte abjeta não será abordada nessa monografia.

⁹ O texto “*O retorno do real*” foi escrito e copilado em 1996, de forma que, quando o autor indica que “essa genealogia pop é hoje objeto de interesse renovado”, interpreta-se “hoje” como o período de publicação do referido artigo.

Esta visão da arte Pop foi muito utilizada por críticos pós-estruturalistas, tais como Roland Barthes e Jean Baudrillard, para analisar a obra de Andy Warhol como uma arte que buscava “libertar a imagem de qualquer significado profundo para deixá-la na superfície como simulacro” (BARTHES *apud* FOSTER, 2014, 123).

Em contraposição a esta análise ligada a uma visão de produção-simulacro em Andy Warhol, Hal Foster aponta a análise de Thomas Crow¹⁰, a qual define que “por baixo da superfície glamurosa dos fetiches dos bens de consumos e das estrelas da mídia” representadas na produção de Warhol, encontra-se “a realidade do sofrimento e da morte” (CROW *apud* FOSTER, 2014, p.123-124).

Seguindo este raciocínio Crow (*apud* FOSTER, 2014, p.124) afirma que “longe de ser um puro jogo de significante livre de qualquer referência, Warhol pertencia à tradição popular de ‘contar a verdade’”.

A partir deste ponto, Hal Foster prefere analisar a obra de Warhol por uma terceira via, a qual o autor define como realismo traumático. O crítico traduz o realismo traumático como “um sujeito em estado de choque, que assume a natureza daquilo que o choca como defesa mimética contra esse choque” (FOSTER, 2014, p. 126).

Em análise, Hal Foster (2014, p. 125) afirma que frases de Warhol como “Quero ser máquina” e “Alguém disse que minha vida me dominou. Gostei disso” servem como forma de demonstrar “uma adesão preventiva à compulsão de repetir, posta em jogo por uma sociedade de produção e consumo em série” (2014, p. 125).

Foster indica que esse “nihilismo capitalista” foi encenado de forma ambígua por Warhol, sendo que a ambiguidade reside no fato de existir um sujeito “por trás” dessa não subjetividade de repetir elementos de consumo em série. Assim, “o sujeito em choque seria um oxímoro, pois não existe um sujeito auto presente no choque, muito menos no trauma” (2014, p.126).

Existem dois elementos que reposicionam o papel da repetição na persona e na imagem warholianas: a subjetividade em choque e a repetição compulsiva (FOSTER, 2014).

¹⁰ Mais informações sobre a análise de Thomas Crow em relação à obra de Andy Warhol podem ser encontradas no artigo “*Saturday Disasters: Trace and Reference in Early Warhol (1987)*”. Disponível em: https://monoskop.org/images/0/02/Guilbaut_Serge_ed_Reconstructing_Modernism_Art_in_New_York_Paris_and_Montreal_1945-1964.pdf#page=331

Aqui há um elemento chave na teoria de Foster (2014): para o autor, a repetição em Warhol serve tanto como um escoamento do significado como para uma defesa contra o afeto.

Neste sentido, a produção de Warhol se utilizaria de uma das funções da repetição que foram teorizadas por Freud. Tal função, segundo Sigmundo Freud (*apud* FOSTER, 2014, p. 127) seria de “repetir um acontecimento traumático para integrá-lo a uma economia psíquica, uma ordem simbólica”.

Entretanto, Foster (2014) aponta que Warhol utiliza a repetição para produzir um efeito diferente àquele teorizado por Freud. Ao invés de controlar um trauma por meio da libertação do objeto no luto, a repetição indica uma fixação obsessiva no objeto da melancolia.

Não apenas isto, Foster coloca ainda que as repetições em Warhol “não apenas reproduzem efeitos traumáticos”, elas também o produzem. Dessa forma, tais repetições conseguem produzir “uma evasão do efeito traumático e uma abertura para ele, uma defesa contra o efeito traumático e sua produção” (FOSTER, 2014, p. 127).

Aqui, Hal Foster introduz a Teoria do Trauma de Jacques Lacan. Segundo Lacan –que leremos a partir de Foster dada a limitação deste trabalho – (*apud* FOSTER, 2014, p. 128) o traumático seria “um encontro faltoso com o real. Na condição de faltoso, o real não pode ser repetido; aliás, tem de ser repetido”. Em continuação, Lacan (*apud* FOSTER, 2014, p. 128) afirma que a repetição, todavia, não é reproduzir.

Diante disso, Hal Foster contextualiza tal conceito na produção de Warhol.

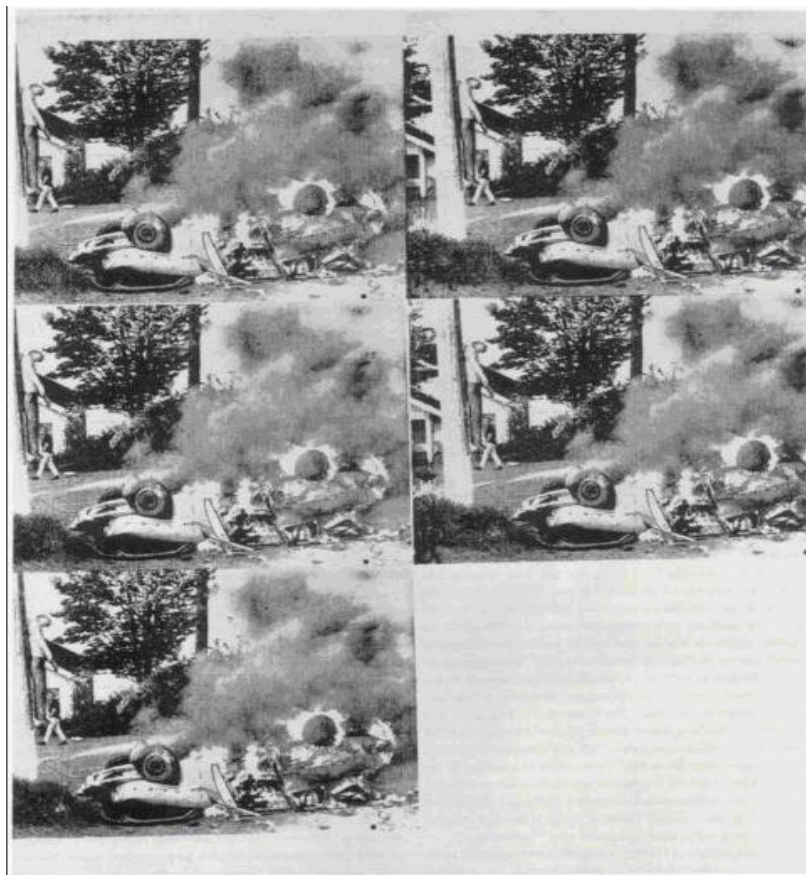
A repetição em Warhol não é reprodução no sentido da representação (de um referente) ou simulação (de uma simples imagem, um significado isolado). A repetição, antes, serve para proteger do real, compreendido como traumático. Mas essa mesma necessidade também aponta para o real, e nesse caso o real rompe o anteparo da repetição. É uma ruptura não tanto no mundo quanto no sujeito – entre a percepção e a consciência de um sujeito tocado por uma imagem. Em alusão à ideia de causalidade acidental de Aristóteles, Lacan chama esse ponto traumático de tique; em *A câmara clara* (1980), Barthes o denomina *punctum*” (FOSTER, 2014, p. 128-129).

Sendo assim, há uma confusão existente entre a localização do *punctum*. A confusão entre a localização do *punctum* também é uma confusão entre o sujeito e o mundo, e entre o dentro e o fora. Esta confusão em relação à localização do *punctum* é um aspecto do trauma (FOSTER, 2014).

Em *A Câmara Clara*, Roland Barthes (2012, p. 31) trabalha com os conceitos de *studium* e *punctum*. *Studium* seria “um afeto médio” ou “a aplicação a uma coisa, o gosto por alguém, uma espécie de investimento geral, ardoroso (...), mas sem acuidade particular”. Já o *punctum* seria um elemento que parte da imagem. Algo que pontua a imagem, que deixa uma marca, uma ferida. No caso de uma foto, o *punctum* é o acaso existente na imagem e que punge o espectador (BARTHES, 2012). O *punctum* seria um elemento diferencial presente na imagem e que chama a atenção do espectador.

Em complemento, Barthes define que “o *punctum* é um ‘detalhe’, ou seja, um objeto parcial” (2012, p. 47). Esse detalhe, segundo Barthes (2012), pode ser um elemento na imagem com “força de expansão”, ou pode ser quando um detalhe (por mais paradoxo que seja) preenche toda a imagem ou, ainda, o próprio tempo. Neste último caso, o tempo (o passar do tempo entre a situação observada e a imagem visualizada) teria o efeito de deixar uma marca que punge o espectador.

Utilizando este conceito de *punctum*, Hal Foster o aplica na análise da produção de Andy Warhol.



Andy Warhol, *White Burning Car III*, 1963 Silk-screen s/ tela. Acervo do The Andy Warhol Foundation.

Em *White Burning Car III* (1963), Foster (2014, p. 129) indica que o transeunte no canto esquerdo da imagem serve como *punctum* nesta figura. Sobre esta imagem, o autor discorre: “essa indiferença pela vítima do desastre arremessada ao poste já é bem ruim, mas sua repetição é irritante, e isso aponta para a operação geral do *punctum* em Warhol”.

O *punctum* em Warhol estaria presente mais na técnica (lampejos repetitivos) do que no conteúdo da imagem. Sendo que, esses lampejos repetitivos “servem como equivalente visual de nossos encontros faltosos com o real, do mesmo modo que a imagem fora do registro ou uma lavada na cor” (FOSTER, 2014, p. 129).

Além disto, Foster compara o *punctum* das obras de Warhol com uma frase de Lacan (*apud* FOSTER, 2014, p. 129), qual seja “o que se repete é sempre algo que se produz (...) como por acaso”. Esta comparação advém do fato dos lampejos nas obras de Warhol parecerem acidentais e também repetitivos, o que transmite uma relação entre acidente e tecnologia (FOSTER, 2014).

Utilizando como tema questões envolvendo polêmicas relacionadas à vida de celebridades, questões sociais e tópicos de revistas, as obras de Warhol possuem um *punctum* que transita entre o “público e o privado”, tratando de assuntos envoltos no choque, tais como as mortes de JFK e Marilyn Monroe, perseguições racistas e acidentes, nos quais o choque da cena representada acabada sendo atenuado por meio do uso da repetição da imagem (FOSTER, 2014).

Todavia, Foster indica que a mesma repetição que atenua o choque inicial, também cria um novo trauma em segunda ordem, “nesse caso no nível da técnica, onde o *punctum* rompe o anteparo e permite que o real se insinue” (2014, p. 131). Assim, através desses lampejos temos a impressão de quase tocar o real, que a repetição das imagens a um só tempo afasta e aproxima de nós.

De tal modo, Foster (2014) indica que existem diferentes tipos de repetição na produção de Warhol a) repetições que se fixam no real traumático; b) as que o encobrem e; c) as que o produzem.

Sendo que esta multiplicidade de efeitos da repetição “contribui para o paradoxo não só de imagens que são ao mesmo tempo afetivas e sem afetos, mas também de observadores que não estão nem integrados, nem dissolvidos” (FOSTER, 2014, p.131).

Para tratar deste assunto, Foster recorre aos conceitos de repetição do sintoma e do retorno do real traumático como compreendidos por Lacan. Nesta conceituação, a repetição do sintoma é definida como “a repetição do reprimido como sintoma ou significante”, já o conceito do retorno do real traumático é “o retorno de um encontro traumático com o real”, o qual o Lacan também define como tique (LACAN *apud* FOSTER, 2014, p. 132).

Tais conceitos se relacionam a partir do momento que “a repetição do sintoma pode conter ou encobrir o retorno do real traumático, que, desse modo, existe além do *autômaton* dos sintomas” (FOSTER, 2014, p. 132).

Em outras palavras, Foster (2014, p. 132) indica que “a repetição de uma imagem para encobrir um real traumático, que, não obstante, retorna, acidentalmente e/ou obliquamente, nesse próprio encobrimento”.

Sobre este fenômeno Lacan (*apud* FOSTER, 2014, p. 133) faz uma distinção entre o ver e o olhar, sendo que “‘o olhar preexiste o sujeito’, que, ‘olhado de todos os lados’ não passa de uma ‘mancha’ no ‘espetáculo do mundo’. Assim posicionado, o sujeito tende a sentir o olhar como uma ameaça, como se ele o indagasse”.

Por conta disto, o sujeito lacaniano se encontra num papel de observador observado fixado em uma dupla posição: uma que tem como ponto de referência um cone de visão advindo do sujeito; e outro ponto (cone de visão) que emana do objeto, o qual Lacan chama de olhar (FOSTER, 2014, 133).

Seguindo este raciocínio, o cone de visão advindo do sujeito é a perspectiva, enquanto que o cone de visão do objeto seria o anteparo. Este anteparo – conforme Hal Foster (2014, p.134) - seria “uma referência à reserva cultural da qual cada imagem é um exemplo”.

Além disto, o anteparo “faz a mediação entre o olhar-objeto para o sujeito, mas também protege o sujeito desse olhar-objeto”. Neste sentido, tal proteção ocorre pelo fato do anteparo “capturar o olhar em sua função e domesticá-lo, convertendo-o em uma imagem”. Assim, o anteparo “permite que o sujeito, no ponto do quadro, complete o objeto, no ponto luminoso” (FOSTER, 2014, p. 134).

Desta forma, a mediação feita pelo anteparo minimiza (domestica) o efeito que um contato com o real causaria ao sujeito observador. Entretanto, no caso do realismo

traumático, busca-se exatamente o rompimento com o anteparo, rerepresentando o real traumático não mediado (FOSTER, 2014).

Como exemplo do realismo traumático, Foster (2014) observa que o hiper-realismo também se relaciona com o real indicado acima. Segundo o autor, o hiper-realismo busca “ocultar o real”. Tal ocultamento ocorre tanto pelos seus signos e superfícies do mundo da mercadoria como do real traumático. Todavia, tal busca por ocultá-lo acaba fazendo exatamente o contrário, isto é, revelando-o ao espectador.

Graças a este resultado, a ilusão do hiper-realismo fracassa como engodo do olho e como domesticação do olhar, fazendo com que nos lembremos do real, sendo igualmente traumática quanto o próprio real. Isto tudo ocorre de forma não intencional.

Já no que concerne a arte da apropriação, Foster (2014) explica que a ilusão do anteparo evoca o real de outras formas, quais sejam: a) o ilusionismo é utilizado para descobrir o real em coisas esquisitas (utilizado, por exemplo, na arte performática) e; b) o ilusionismo é rechaçado em busca de se evocar o real (como cita Foster, na arte abjeta).

A arte de apropriação e o hiper-realismo utilizam a fotografia como ferramenta para transmissão de sua poética. Entretanto, enquanto o hiper-realismo usa como base os elementos ilusórios da fotografia, a arte de apropriação se aproveita da reprodutibilidade fotográfica para questionar a unidade pictórica, o que pode ser visto, por exemplo, na produção de artistas como Sherrie Levine¹¹ (FOSTER, 2014).

4 INSERÇÕES E REPETIÇÃO NOS CIRCUITOS DO REALISMO TRAUMÁTICO

A repetição de um mesmo tema é outro aspecto recorrente nas *Inserções* de Cildo. Essa repetição pode ser vista, por exemplo, na atualização de *Zero cruzeiro* para *Zero real* ou então do Projeto Cédula, o qual teve várias mensagens no decorrer do tempo, desde “*Quem matou Herzog?*” até algumas mais atualizadas como “*Quem matou Amarildo?*” ou “*Quem matou Marielle?*”.

¹¹ Vale apontar a obra “*After Walker Evans: 4 (1981)*” de Sherrie Levine, em que a artista fez uma retrografia de uma fotografia de Walker Evans ao invés de tirar a foto. Obra que questionava conceitos de autoria e autenticidade. Mais detalhes em > <https://www.theartstory.org/artist-levine-sherrie.htm> <.



Cildo Meireles, *O Que Aconteceu com Amarildo?* Da série “*Inserções em Circuitos Ideológicos 2*”, *Projeto Cédula 2012*. Carimbo sobre papel moeda. Obra em acervo para leilão da Bolsa de Arte.

Hans Belting afirma que “a arte não pode inventar sem mais a contingência do mundo”, o que faz com que o papel da arte fique delimitado ao de reproduzir (2012, p.136). De tal forma que, a reprodução se torna o espaço para se realizar um comentário sobre o mundo, assim com a produção foi o espaço para a “expressão” do artista.

Esta repetição, conforme demonstrada nos exemplos acima, advém de algum ato traumático ou do questionamento ao *status quo*, e assim como Foster verificou em Warhol, possui um duplo objetivo: servir como um escoamento do significado e como uma defesa contra o afeto.

Já no trabalho do artista brasileiro, cada nova introdução à série *Inserções* serve como uma repetição de um acontecimento traumático. Sendo que esta repetição ocorre em dois graus: a) o primeiro deles na repetição/do ato motivador da nova obra, isto é, há uma ênfase no ato agressor inspirador da produção; b) o segundo, sendo na repetição da própria série “*Inserções*”, o que faz com que sejam reafirmadas/relembradas às produções anteriores das inserções. De modo que tal repetição tem como função a de integrá-la a uma ordem simbólica.

No caso concreto da série *Inserções – Projeto Cédula*, os desaparecimentos/mortes de Wladimir Herzog, Amarildo, Marielle são o ato motivador para o questionamento presente na série. A repetição é a memória do ato que não deve

ser esquecido. Esta é a repetição em primeiro grau. Já o fato do artista utilizar o mesmo método no decorrer da série – qual seja: carimbar mensagens de questionamento em cédulas e reinseri-las em circulação – é o segundo grau de repetição desta produção. Aqui ocorre a reprodução do *modus operandi*.

Seguindo este raciocínio, João Moura Junior (1983), ao analisar a série *Objetos Semânticos*, define que a unidade desta produção reside no entrelaçamento constante entre as obras desta série. Em outras palavras, uma obra remete à outra que remete à outra e assim por diante.

Esse aspecto também pode ser verificado em outras produções do artista. Assim, a *Árvore de dinheiro* dá origem à série *zero* e ao *Projeto Cédula*. As *Inserções em circuitos antropológicos* decorrem em certa medida das *Inserções em circuitos ideológicos*. A produção do artista segue por caminhos que uma obra remete a algo anterior, às vezes como atualização, outras como referência.

Brito (1981, p. 162) compara a produção de Cildo Meireles com um todo que simultaneamente se fragmenta e o fragmento que se encontra no todo (1981, p. 162). O autor aponta que a produção de Cildo não lida com “objetos isolados, nem com um processo cuja inteligibilidade final explicaria cada um de seus movimentos”. Em si, Brito indica que a produção de Cildo se movimenta em progressões, em expansões, seguindo a lógica da borracha.

O crítico (1981, p. 162) trata a produção do artista como o desejo de interferir no andamento do Sistema, através de uma esquisita manobra: aparecer como zero, ponto cego da hierarquia, uma vez que o zero não é registrado e nem calculado. Isto é, a produção do artista tenta passar despercebida do controle do Estado por meio das brechas que encontra.

As *Inserções em circuitos ideológicos* seriam um exemplo disso, pois essas têm como função passar sem ser notadas, assim como o zero não é registrado na máquina. Além disso, Ronaldo Brito (1981, p. 162) aponta que a poética do artista atua sobre “a possibilidade de emergência do impossível”, onde o impossível seria um a menos, o desejo, a sobra, o resto, o que não merece ser computado, igual, por exemplo, as notas de zero cruzeiro, zero dólar e zero real ou então um objeto das *Inserções* que conseguiu se infiltrar sem ser percebido.

Segue a análise de Ronaldo Brito sobre a poética de Cildo Meireles:

O que interessa para o artista são os vácuos e o seu potencial de atração, as dispersividades e seu sentido organizacional, o acaso e sua inteligência estratégica. No limite, o trabalho parece murmurar: a Essência está no acidente, o Universal não é operação de reunir singularidades, erigi-las numa Totalidade; o Universal é o resíduo do choque constante das singularidades (...). O trabalho arma um circuito de inteligibilidade que se movimentaria à maneira das sombras: sinuosamente, sem cristalizar-se em Formas, agenciaria Densidades que percorreriam indistintamente o mais singular e o mais plural, sem respeitar a hierarquia do Real, atento a toda espécie de alteração e perturbação da Ordem” (BRITO, 1981, p. 162).

Assim, as *Inserções* de Cildo se servem do espaço e do vácuo do sistema para se misturarem e se perderem no todo, de forma que, uma vez inserido no contexto social, se torna virtualmente impossível de ser rastreável o caminho feito.

Brito (1981) afirma ainda que a poética de Cildo Meireles é contra os limites, muros e qualquer coisa que retenha o fluxo das densidades transformadoras. O artista trabalha com a fluidez dos limites, a possibilidade de expansão dos corpos.

O crítico indica que cada ato de uma das séries de *Inserção sobre circuitos ideológicos* é definido como um “não objeto na medida em que aspira à menor fisicalidade possível: a oralidade” (1981, p. 163). As *Inserções* de Cildo não se ocupam do espaço; se fixam “no domínio do olho”. Buscam “ser fusão, interpenetração e recusa dos limites definidos” (BRITO, 1981).

As *Inserções* vão contra a adequação do objeto, tratando de se dissolver em oralidade, passagem de energia e vertiginosa comunicação que pretende atravessar o corpo coletivo. Em resumo, Brito (1981) define a série *Inserções* como um fluxo de desperdícios comunicantes.

Isso ocorre porque seus efeitos não são mensuráveis em escalas de tempo e espaço. Não sendo medido no tempo por ter um caminho errático e aleatório que foge do controle do autor, graças a questões de anonimato e acaso. Não sendo medido no espaço, por causa da sua feitura não ter como objeto o ato de ser exposto em um espaço de museu e por não possuir solidez suficiente para chamar atenção (BRITO, 1981).

Brito (1981) ainda indica que a força das *Inserções* reside na insignificância dos objetos ordinários, que faz com que estes consigam passar despercebidos por um controle. Segundo ele, as *Inserções* se beneficiam da comunicação volátil. Beneficiam-se e são elaboradas para manter esse fluxo. Neste sentido, vale apontar o *Projeto Cédula* como um enorme refazer artístico (vide cada nova inclusão na série) que transcende o tempo, podendo ter novas inclusões sempre que o artista achar necessário.

Esse refazer também ultrapassa o próprio autor, uma vez que, o importante desta obra não é a técnica e nem a grife (ou aura)¹² que possui o nome do artista, mas sim o modo de fazer. Afinal, esta produção não possui assinaturas que identifiquem o seu autor, podendo esta obra ser realizada por qualquer pessoa com uma mensagem a ser dita. Não só isso, em determinados casos, conforme Calirman (2013), o artista incentiva que as pessoas contribuíssem com os seus próprios textos, como no caso, por exemplo, do *Projeto Coca-Cola*.

Contextualmente, assim como o *Projeto Coca-Cola*, tais produções são mensagem e o potencial alcance que um objeto em circulação pode auferir. Por causa disso, as *Inserções em circuitos ideológicos* buscam ser virais e alcançar o máximo de pessoas que entrem em contato com o objeto de arte em sua forma de objeto comum.

Quando em circulação, as obras das *Inserções* se encaixam no conceito de *ready-made* recíproco de Duchamp (2009), isto é, uma obra de arte sendo utilizada como um objeto comum¹³.

Curiosamente, de certa forma, ao transformar um objeto do cotidiano em objeto artístico e ao repetir este processo nas séries das *Inserções*, Cildo acaba sendo beneficiado pelo efeito da reprodutibilidade técnica na obra de arte.

Nesta teoria de Walter Benjamin (2013), o autor define que a aura da obra de arte é atrofiada na era da reprodutibilidade técnica. Sendo que:

(...) a técnica reprodutiva desliga o reproduzido do campo da tradição. Ao multiplicar a reprodução, ela substitui sua existência única por uma existência massiva. E, na medida em que ela permite à reprodução ir ao encontro do espectador em sua situação particular, atualiza o reproduzido. Ambos os processos levam a um abalo violento do que é transmitido – um abalo da tradição, que é o outro lado da crise e da renovação atuais da humanidade” (BENJAMIN, 2013, p.55).

Em outras palavras, a reprodução tira o status de inalcançável, sagrado, de uma obra lhe dando no lugar a acessibilidade e possibilidade de contato direto do observador.

O próprio Cildo reconhece a influência dessa teoria em sua poética. Em entrevista realizada por Angélica de Moraes (2014), ele conta que, durante os anos 1960, sua produção artística tinha a preocupação com a reprodutibilidade técnica de Benjamin, em

¹² A aura que a autenticidade (aqui e agora) de uma obra única e original possui em sua existência (BENJAMIN, 2013, 53-54).

¹³ DUCHAMP, Marcel. Sobre os readymades. Disponível no site: > <https://asno.files.wordpress.com/2009/06/duchamp.pdf> <. Acesso em 09/10/2018.

especial a possibilidade de reprodução das obras por meio da via oral. Esta preocupação sendo encontrada em diversos trabalhos seus, inclusive, nas *Inserções em circuitos ideológicos*.

Todavia, vale salientar que a reprodução tratada por Benjamin se volta mais para a ideia de cópia e original e a mitigação da aura que a reprodução trás, enquanto que as repetições na produção do artista tratam mais da recriação e de novos métodos de propagar um trabalho.

Neste sentido, mesmo que uma mesma série, por exemplo, a *série Cédulas*, tivesse uma mesma obra sendo criada várias vezes, cada uma delas seria um original da obra, uma vez que na intenção artística da obra constava a ideia de circulação do objeto como parte integrante do seu objetivo.

Retornando à produção dos *projetos Cédula e Coca-Cola*, o elemento que os torna diferente de um objeto comum é a mensagem transcrita nas suas versões. A mensagem é o diferencial. É um *punctum* da obra, uma vez que a mensagem presente em cada uma dessas produções é o elemento diferencial, “que pontua a imagem, que deixa uma marca, uma ferida e (...) punge o espectador”. (BARTHES, 2012, p.31 e 33)

Verificando a repetição na produção de Cildo e Warhol, verificam-se algumas diferenças. A primeira dessas é que a repetição em Warhol costuma acontecer em uma mesma obra ou ser apresentada de uma única vez.



Andy Warhol *Jacqueline Kennedy II* from *11 Pop Artists*, Volume II 1965, published 1966. Impressão em tela a partir de um portfólio de onze impressões em tela, um desse com colagens adicionais Acervo MoMA.

A repetição de Cildo acontece no ambiente de uma mesma série, todavia a repetição acontece no decorrer dos anos, cada vez que o artista produz um novo objeto em sua série. Mais do que isso, a repetição também ocorre no nível da oralidade, seguindo a proposta da lista verbos de Richard Serra¹⁴ de fazer ações que possam se submeter aos vários materiais (MEIRELES, 2014).

A segunda diferença é que a repetição em Andy Warhol acontece no campo da imagem. Isto é, uma mesma imagem é repetida e reeditada, adquirindo um novo status de obra de arte. Em contrapartida, a repetição em Cildo age no campo das ideias. Um mesmo conceito é utilizado várias vezes no decorrer dos anos, criando um novo item para a série. Aqui, pode-se citar o zero cruzeiro que vira o zero dólar que vira o zero real ou então o “*Quem matou Wladimir Herzog?*” que se transforma em “*Quem matou Amarildo?*” e “*Quem matou Marielle?*”.

Ao tratar do *punctum* das obras dos artistas, também se encontram diferenças. Enquanto o *punctum* de Warhol transitava entre o público e privado relacionados a questões da cultura pop envoltos no choque, como por exemplo, sobre celebridades que tiveram um trágico fim, o *punctum* nas *Inserções* de Cildo vão direto no ato subversivo e questionador do *status quo*, podendo ser uma crítica ao regime de governo ou a busca por respostas sobre a morte de alguém.

Ambas as repetições transitam no viés do choque, mas há uma diferença. Em Warhol, Foster (2014) explica que a repetição serve para atenuar o efeito traumático da imagem.

Já em Cildo a repetição serve para dar uma fluidez e serializar uma produção, tornando-a assim, mais difícil de ser contida, reprimida. Não só isso como também a repetição serve para que a obra se insira dentro da sociedade, do ambiente do real.

Mais do que isso, Guy Brett (2003) aponta que o sucesso das *Inserções em Circuitos Ideológicos* depende do ato de repetição, uma vez que o autor acredita que tal produção não conseguiria o mesmo impacto e efeito se fosse produzida em uma escala

¹⁴ No decorrer de 1967 e 1968, Richard Serra produziu uma lista de verbos, cujo quais ele se focava para construir sua obra. Esta lista do artista não só era apenas um guia, mas também uma obra de arte autônoma por si só. Para mais informações, ÁGUA-MEL, Diana Pedra - *Richard Serra: process art como base para uma coleção de moda*. Lisboa: FA, 2013. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) Faculdade de Arquitetura, Universidade de Lisboa.

individual. Brett complementa que a contribuição de cada inserção de forma individual é mínima se comparada à escala potencial da obra.

Dessa forma, se a repetição em Warhol serve para atenuar o choque inicial, ela também cria um novo trauma, “nesse caso no nível da técnica, onde o *punctum* rompe o anteparo e permite que o real se insinue”. Essa insinuação do real através de lampejos gera uma impressão de quase tocar o real, que a repetição das imagens a um só tempo afasta e aproxima de nós (FOSTER, 2014, p. 131).

Assim, Foster (2014) observa como a repetição em Warhol pode tanto se fixar, encobrir ou produzir o real traumático. Tal aspecto faz com que suas imagens habitem um limbo onde são ao mesmo tempo com e sem afeto e, igualmente, integrando e não integrando os espectadores de sua poética.

Nas *Inserções* de Cildo, as repetições buscam se integrar ao real para ao mesmo tempo passarem despercebidas e serem percebidas pelo espectador em posse do objeto artístico. Em outras palavras, essa poética tenta se inserir no real e passar sem ser notada, sendo que, quando esta se faz observada (sua mensagem é verificada), o objeto de arte disfarçado de obra de arte se faz presente.

Na poética do artista, o efeito do anteparo é fazer o objeto de arte se passar por objeto do cotidiano, e quando esta “farsa” se desmancha, o *punctum* também rompe o anteparo. Um novo real se insinua na mensagem da obra. O real do objeto do cotidiano se metamorfoseia no real da obra de arte questionadora.

Este momento de ser e não ser das *Inserções* apresenta o mesmo efeito verificado no realismo traumático. O objeto de arte é repetido de forma a encobrir um real traumático e se mesclar com o ambiente social, através da fragmentação produzida no processo dessa poética, no momento em que o trabalho artístico se insere e se mistura a objetos do cotidiano. Sendo que, a partir do momento que o objeto é percebido como diferente, dentro do seu encobrimento, há um retorno potencializado do real traumático. O trauma que foi escondido é potencializado com o seu descobrimento.

Esse descobrimento do trauma nas *Inserções* de Cildo também se relaciona com a arte de guerrilha, uma vez que a obra exige que o espectador/público reaja (ou tome iniciativa perante o objeto¹⁵). Isto é, o momento em que o trauma é revelado também é o

¹⁵ Morais (apud FREITAS, 2013, p. 55).

momento em que - conforme definição de Moraes (2000) sobre as características da arte de guerrilha - há uma inversão de papéis, público assume o papel ativo, e artista se torna um propositor de situações sem controle do resultado final (reação do público).



Cildo Meireles, *Inserções em Circuitos Ideológicos - Projeto Coca-Cola*, 1971¹⁶. Gravação de silk-screen em garrafas retornáveis. Acervo desconhecido.

No realismo traumático há também que ser observado o papel do olhar. Seguindo a visão de Lacan (*apud* FOSTER, p. 132), onde objeto e sujeito são vistos e veem, postulando assim, uma dupla posição, o que faz com que Lacan sobreponha o cone de visão habitual do sujeito com outro cone, o qual parte do próprio objeto.

Esse primeiro cone é posicionado do ponto de vista geométrico e disposto e focalizado como uma imagem do ponto de vista do observador. O segundo cone inverte essa relação, partido do ponto de vista do objeto, conforme Lacan define essa dupla perspectiva:

(...) não sou simplesmente esse ser puntiforme que se refere ao ponto geométrico desde onde é apreendida a perspectiva. Sem dúvida, no fundo do meu olho, o quadro se pinta. O quadro, certamente, está no meu olho. Mas eu, eu estou no quadro” (LACAN *apud* FOSTER, p. 134).

¹⁶ *Projeto Coca-Cola*, exemplo de *Inserção* em que a função da obra de arte era o de passar com objeto comum do cotidiano.

Esta dupla relação torna necessária à presença do anteparo, o qual faz a mediação entre o olhar do objeto e o olhar do sujeito. Protegendo assim, tanto o sujeito como o objeto do olhar do outro (olhar recíproco). Essa proteção ocorre por meio de uma captura do olhar, o qual é domesticado em uma imagem (FOSTER, 2014).

Foster (2014) indica que a captura distingue os homens dos animais, uma vez que os homens possuem acesso ao simbólico por trás dos objetos. Isto é, a mediação do anteparo por meio da captura permite que o observador consiga contemplar o objeto além do seu ponto luminoso de perspectiva.

Ao contrário, se o ser humano não tivesse acesso a esse anteparo, ele não teria acesso ao significado simbólico do objeto, sendo cegado pelo olhar (ponto luminoso) do objeto ou tocado pelo real, aprisionando o sujeito (FOSTER, 2014).

Dessa forma, Foster (2014) indica que a função do anteparo é domesticar o olhar, a qual em regra, era atingida por meio de um ato de pacificação entre a união de imaginário e simbólico. Todavia, no realismo traumático, o anteparo é rompido, fazendo com que o olhar original do objeto reflita no espectador, fazendo com que o objeto original reflita e o real ressurgja.

Foster (2014) aponta que as produções de Andy Warhol, hiper-realismo, e aquelas associadas à arte da apropriação e abjeta¹⁷ atuam dentro da perspectiva do realismo traumático. O caso do hiper-realismo se associa ao realismo traumático mesmo buscando ocultar o real por meio de ilusões. Isto ocorre porque mesmo ao tentar fazer esse ocultamento, tal produção acaba tendo resultados diversos, revelando o real ao espectador.

Grosso modo, o hiper-realismo trata de esferas relacionadas à ilusão (inclusive o aspecto de ilusão da fotografia), *trompe – l’oeil*¹⁸, realidade sufocada pela aparência e utilização de simulacro (FOSTER, 2014). O hiper-realismo se relaciona com o realismo

¹⁷ Apontada como uma das correntes artísticas em que o realismo traumático se manifesta. Tal corrente não será aprofundada nesse trabalho, uma vez que a arte abjeta alcança esse realismo por meio de uma virada para o grotesco e escatológico. Isto é, por meios e métodos bem distintos ao praticado pelas *Inserções* ora analisadas. Em resumo, o ilusionismo é rechaçado em busca de se evocar o real na arte abjeta (FOSTER, 2014).

¹⁸ Conforme definição de Foster (2014), “*trompe – l’oeil*” seria um engano ao olhar, onde um espectador presume estar vendo uma imagem do real, enquanto está vendo uma obra que foi construída para enganar o espectador.

traumático na medida em que sua tentativa de ocultar o real por meio de uma ilusão acaba revelando-o ao observador. Isto é, a ilusão tenta se passar pelo real, fazendo com que o real seja lembrado e alcançado.

A arte de apropriação também utiliza de aspectos da fotografia. Todavia, ao invés de dar enfoque no aspecto ilusório que uma fotografia pode apresentar, tal arte se relaciona com o aspecto reprodutivo da fotografia. A utilização desse aspecto reprodutivo é utilizada como forma de questionar a unicidade pictórica da obra de arte (FOSTER, 2014).

Esta característica reprodutiva é um aspecto determinante para *as Inserções nos circuitos ideológicos*, uma vez que, conforme Brett (2003), tal produção não conseguiria o mesmo impacto e efeito se fosse produzida em uma escala individual.

Na arte de apropriação, a realidade é construída na representação (FOSTER, 2014). Igual ao que ocorre na série *Cédula*, em que a realidade é inserida no papel moeda.

Por fim, a arte de apropriação trabalha para revelar a ilusão da representação (FOSTER, 2014). Esta revelação aparece no momento em que o espectador/possuidor do objeto modificado o percebe como tal. A ilusão de uma cédula ou garrafa de Coca-Cola com uma das mensagens de Cildo é quebrada assim que a mensagem é percebida. O anteparo que domestica o olhar se rompe e o realismo traumático se faz presente.

Apesar de usar estratégias diferentes, tanto o hiper-realismo como a arte de apropriação trazem um realismo traumático ao espectador no momento que a obra de arte é percebida como tal e não como aquilo que esta pretendia se passar por. O trauma é perceber a real natureza do objeto sem os seus disfarces.

Desse modo, uma vez que as *Inserções nos circuitos ideológicos* atuam num mesmo patamar de repetição e busca por apresentar o real codificado em seu *punctum* (no caso específico dessa produção, o *punctum* se encontra na própria intervenção da obra) que outras produções e conceitos apresentados por Hal Foster, compreende-se que as *Inserções* também podem ser inseridas como produções que atuam no nível de sensibilidade do realismo traumático.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta monografia versou sobre as características, visões e percepções sobre as *Inserções*, além de testar a possível compreensão das *Inserções em circuitos ideológicos* a partir da noção de realismo traumático desenvolvida por Hal Foster. Para auxiliar essa análise, apoiou-se em textos e conceitos críticos que foram utilizados para compreender a referida poética e para apresentar a noção de realismo traumático e seus aspectos balizadores.

Em relação às *Inserções*, observaram-se suas conexões com os *ready-mades* de Marcel Duchamp e a ressignificação de um objeto. Em resumo, verifica-se que as *Inserções* têm como ponto de partida a lógica desenvolvida pelo francês nos seus *ready-mades*, adaptando-a para um contexto local (brasileiro) e alterando o lugar/destino da poética do museu para a livre circulação. Ademais, verificou-se como essa ressignificação atuou como forma de subverter a uma função cotidiana do objeto (sentido “natural”) por outra relacionada ao protesto (posicionamento político) e a fuga dos limites de controle e censura.

Mais do que isso, os objetos deslocados para o espaço artístico (*Projetos Coca-Cola e Cédula*) possuem uma função simbólica como mercadoria ou de referência ao capitalismo, aspecto que dá um peso maior as *Inserções*, visto que esta se utiliza de símbolos do consumo como veículo de protesto a um sistema ditatorial, que entre outros argumentos, abraçava o capitalismo e se justificava como oposição ao comunismo¹⁹. Ou seja, as *Inserções* utilizavam símbolos do capitalismo para questionar uma ditadura que se fiava como opção capitalista.

Calirman (2013) apontou que a referida poética de Cildo servia como um meio coletivo onde os indivíduos poderiam se manifestar sem serem acusados da autoria de suas opiniões.

A autora (2013) também apontou que Meireles compreendia que os indivíduos que entravam em contato com suas obras eram tanto receptores como participantes. Cabendo a eles a opção de reiterar ou resistir ao objeto da *Inserção*.

A partir dessa relação de resistência, observou-se a relação da poética do artista com a arte de guerrilha. Nesse caso, a análise da teoria e contexto da arte de guerrilha se

¹⁹ Schwarcz e Starling (2015) apontam que um dos movimentos que ocorreram antes do Golpe Militar de 1964 foi a Marcha da Família com Deus pela Liberdade, a qual tinha como objetivo “salvar o Brasil de Jango, de Brizola e do comunismo”.

propôs a entender o contexto em que as *Inserções em circuitos ideológicos* foram produzidas e compreendidas. Além disso, verificaram-se alguns elementos teóricos diretamente aplicáveis à produção de Cildo, tais como a difusão das obras dos Projetos Coca-Cola e Cédula para circulação e a ideia de Décio Pignatari (1971) de que a guerrilha é uma estrutura móvel, em que sua própria estrutura se confunde com os eventos dela decorrentes.

Também vemos essa relação na ideia proposta por Moraes (*apud* FREITAS, 2013, 54), de que o artista é um “propositor de situações ou apropriador de objetos e eventos” e, por isso, “não pode exercer continuamente seu controle”. Ideia essa, que se relaciona com a produção de Meireles na medida em que o contato que o espectador possui com uma Inserção foge da possibilidade de um controle/ acompanhamento do artista.

Em seguida foi apresentada a noção teórica de realismo traumático de Hal Foster. Essa apresentação à proposta de Foster buscou demonstrar seu raciocínio, conceitos e conclusões.

Após a apresentação desses conceitos, optou-se por uma comparação entre os aspectos das *Inserções em Circuitos Ideológicos* e o realismo traumático. Essa comparação teve como foco relacionar a produção de Cildo com a produção de Andy Warhol por meio da relação do ato de repetição presente em ambas poéticas.

Seguindo o caminho percorrido por Hal Foster, este trabalho também abordou o conceito de *punctum* de Roland Barthes e o conceito de *anteparo de Lacan*. Este conceito mostra que o anteparo é uma mediação/domesticação do olhar que protege o observador do olhar que o objeto lhe dá e, também, transforma o objeto em uma imagem compreensível.

Nesse aspecto, Foster (2014) mostra que o realismo traumático é alcançado quando esse anteparo protetor é rompido. Isto ocorre quando a percepção do real se sobrepõe a imagem representada. Em resumo, o anteparo faz com que um punhado de tintas em uma tela seja codificado como uma imagem ou uma cena por si só. Já o rompimento do anteparo faz com que o objeto original se sobreponha a essa imagem a ser percebida.

No caso das *Inserções*, a repetição das séries atua como um modo de encobrir um real traumático ao mesclar a arte com o ambiente da sociedade por meio de fragmentação.

Sendo que, a partir do momento que o objeto é percebido como diferente, dentro do seu encobrimento, há um retorno potencializado do real traumático.

Assim como na arte de apropriação, onde a realidade é construída na representação, a obra de Cildo insere elementos do real – os questionamentos e mensagens presentes na poética – que são identificados quando o espectador possuidor percebe que está em posse de um objeto pertencente a essa produção.

Assim, entende-se que *as Inserções em circuitos ideológicos* dialogam com aspectos apontados por Hal Foster para definir sua noção de realismo traumático. Além disso, também foi observada a relação direta entre *as Inserções* e o uso da repetição e a sua inclusão em circulação como forma de produzir uma arte que buscava escapar aos controles impostos pelo Estado, em tempos de censura.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ÁGUA-MEL, Diana Pedra - *Richard Serra: process art como base para uma coleção de moda*. Lisboa: FA, 2013. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) Faculdade de Arquitetura, Universidade de Lisboa. Disponível em: <<https://www.repository.utl.pt/handle/10400.5/12018>>. Acesso em 04 de novembro de 2018.
- BARTHES, Roland. *A Câmara Clara: nota sobre fotografia*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- BELTING, Hans. *O fim da história da arte – uma revisão dez anos depois*. Tradução: Rodnei Nascimento. 1ª edição. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Tradução: Gabriel Valladão Silva. 1ª ed. Porto Alegre, RS: L&PM, 2013.
- BRET, Guy. Cinco abordagens. In: MATOS, Diego; WISNIK, Guilherme (orgs.), *Cildo: Estudos, Espaços, Tempo*: Diego Matos, Frederico Moraes, Guy Brett, João Moura Jr., Lisette Lagnado, Lynn Zelevansky, Maaretta Jaukkuri, Moacir dos Anjos, Ronaldo Brito, Sônia Salzstein, Suely Rolnik. São Paulo: Ubu Editora, 2017.
- BRITO, Ronaldo. Frequência imodulada. In: MATOS, Diego; WISNIK, Guilherme (orgs.), *Cildo: Estudos, Espaços, Tempo*: Diego Matos, Frederico Moraes, Guy Brett, João Moura Jr., Lisette Lagnado, Lynn Zelevansky, Maaretta Jaukkuri, Moacir dos Anjos, Ronaldo Brito, Sônia Salzstein, Suely Rolnik. São Paulo: Ubu Editora, 2017.
- CALIRMAN, Cláudia. *Arte brasileira na ditadura militar: Antonio Manuel, Artur Barrio e Cildo Meireles*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Reptil, 2013.
- CANCLINI, Nestor G. *A Sociedade sem Relato: Antropologia e Estética da Iminência*. Tradução: Maria Paula Gurgel Ribeiro – 1ª ed. – São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2016.
- CLARK, T.J. *Modernismos: ensaios sobre política, história e teoria da arte*. Organização: Sônia Salzstein. Tradução: Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- DUCHAMP, Marcel. *Sobre os readymades*. Acesso em: 09 de outubro de 2018. Disponível em: <<https://asno.files.wordpress.com/2009/06/duchamp.pdf>>.
- FREITAS, Artur. *Arte de Guerrilha: Vanguarda e Conceitualismo no Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.
- FOSTER, Hal. *O Retorno do Real: A vanguarda no final do século XX*. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- JAUKKURI, Maaretta. Variações sobre o tempo. In: MATOS, Diego; WISNIK, Guilherme (orgs.) *Cildo: Estudos, Espaços, Tempo*: Diego Matos, Frederico Moraes, Guy Brett, João Moura Jr., Lisette Lagnado, Lynn Zelevansky, Maaretta Jaukkuri, Moacir dos Anjos, Ronaldo Brito, Sônia Salzstein, Suely Rolnik. São Paulo: Ubu Editora, 2017.
- KRAUSS, Rosalind E. *Caminhos da Escultura Moderna*. Tradução: Júlio Fischer. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

MATIAS-PEREIRA, José, *Manual de metodologia da pesquisa científica*. 3ª ed. –São Paulo: Atlas, 2012.

MORAES, Angélica de. *Criação do Valor*. Cildo Meireles, entrevistado por Angélica de Moraes. In: QUEMIN, Alain, et al. *O valor da Obra de Arte*. São Paulo, Metalivros, 2014.

MORAIS, Frederico. A arte como trabalhador sedutor de contrainformação industrial, cultural e ideológica. In: MATOS, Diego; WISNIK, Guilherme (orgs.) *Cildo: Estudos, Espaços, Tempo*: Diego Matos, Frederico Moraes, Guy Brett, João Moura Jr., Lisette Lagnado, Lynn Zelevansky, Maaretta Jaukkuri, Moacir dos Anjos, Ronaldo Brito, Sônia Salzstein, Suely Rolnik. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

MORAIS, Frederico. *Crônicas de Amor à Arte*. Rio de Janeiro: Revan, 1995.

MOURA Jr. João. Metamorfose do círculo. In: MATOS, Diego; WISNIK, Guilherme (orgs.) *Cildo: Estudos, Espaços, Tempo*: Diego Matos, Frederico Moraes, Guy Brett, João Moura Jr., Lisette Lagnado, Lynn Zelevansky, Maaretta Jaukkuri, Moacir dos Anjos, Ronaldo Brito, Sônia Salzstein, Suely Rolnik. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

PIGNATARI, Décio. Teoria da Guerrilha Artística. In: *Contracomunicação*, São Paulo, Perspectiva, 1971.

SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de linguística geral*. Organização Charles Bally e Albert Sechehaye com a colaboração de Albert Riedlinger. Tradução: Antônio Chelini, José Paulo Paes, Izidoro Blikstein. 28ªed. São Paulo: Cultrix, 2012.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. STARLING. Heloisa Murgel. Brasil: uma biografia. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

Referências Imagens

WARHOL, Andy Warhol. *White Burning Car III*. Disponível em: <<https://meganlaurine.wordpress.com/2010/02/05/andy-warhol-analysis-of-foot-and-tire-1963-1964/>> Acesso em 21/05/2018.

WARHOL, Andy; KENNEDY, Jacqueline. *II from 11 Pop Artists*, Volume II 1965, published 1966, Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/65785?artist_id=6246&locale=pt&page=1&so_v_referrer=artist> . Acesso em 20/10/2018.

BÁRRIO, Artur. *Trouxa de Sangue*, 1969. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa47/artur-barrio>> Acesso em 15/05/2018.

MEIRELES, Cildo. *ÁRVORE do Dinheiro*. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra23802/arvore-do-dinheiro>>. Acesso em: 11 de Setembro. 2018.

MEIRELES, Cildo. *INSERÇÃO em Circuitos Ideológicos - 3. Projeto Cédula*. In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra6311/insercao-em-circuitos-ideologicos-3-projeto-cedula>>. Acesso em: 11 de Set. 2018.

MEIRELES, Cildo. *INSERÇÕES em Circuitos Ideológicos - 2. Projeto Coca-Cola*. In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra6310/insercoes-em-circuitos-ideologicos-2-projeto-coca-cola>>. Acesso em: 05 de Nov. 2018.

MEIRELES, Cildo. *INSERÇÕES em Circuitos Ideológicos - 1. Projeto Coca-Cola*. In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra33688/insercoes-em-circuitos-ideologicos-1-projeto-coca-cola>>. Acesso em: 11 de Set. 2018.

MEIRELES, Cildo. *O Que Aconteceu com Amarildo? Da série "Inserções em Circuitos Ideológicos 2"*, Projeto Cédula 2012. Disponível em: <

<http://www.bolsadearte.com/obras/detalhes/id/6993/?nav=NzI4Miw3Mjg2LDY5NDUsNzAxMyw3MDI3LDcwMjgsNjgxOCw2ODMxLDY4MzMsNjg1Myw2MTY1LDQyMzQsNDI0Miw0MjQ1LDQwNTMsNDA1NCw0MDU1LDQwNjcsNDA5NSwzODAZLDM4NjAsMzg2MSwzODY1LDM4NjYsMzQ0OCwzNDQ5LDM0NTEsMzQ1MiwzMzU3LDM0MDQsMzQwNSwzNDA2LDM0MDcsMzQwOCwzNDA5LDMxNjIsMjk5MiwyOTk0LDI5OTgsMzAwMywyODUzLDI4ODksMjg5Mjg5ODkxLDI2MjMsMjYyMjg5NjE1LDI2MjIsMjYxOSwyNjM1LDIzZmZcsMjMzOCwyMzQ5LDM0NTEsMjQ1MiwzOTM3LDE5MzgsMTkzOSwxOTQwLDE5NDEsMjA2NiwyMDY3LDIwNzQsMTU0MSwxNTQyLDE1NDMsMTYzMSwxMzc3LDE1MDEsMTk4LDIwMiwyMDMsMjExLDYzLDY0LDEwMSwxNDcsNDQzLDgwMCw3MTcsNzE4LDg2MCwxMDk4LDE5MDEsMTkwMiwxMDc4LDQ4MjAsNDcyMiw0NzIzLDYwMjUsNTkxNCw2MzIwLDQ5MjEsNTEsOA==&redirecionar=http://www.bolsadearte.com/busca/?q=cildo>> acesso em 26/09/2018.

MEIRELES, Cildo. *Dados (1970-1996) Estojo, dado e placa de bronze*. Estojo com 6,5 x 6,5 x 3 cm. Da série Objetos semânticos. Disponível em: >

http://www.anpap.org.br/anais/2012/pdf/simposio4/juliana_almonfrey.pdf < acesso em 15/10/2018.