

Cultura, arte e comunicação em Guy Debord e Cildo Meireles



Cláudio Novaes Pinto Coelho

*Docente do Programa de Mestrado em Comunicação
da Faculdade Cásper Líbero e doutor em Sociologia
E-mail: claudionpcoelho@uol.com.br*

Resumo: O objetivo do artigo é fazer uma análise comparativa entre as propostas situacionistas e as propostas do artista plástico brasileiro Cildo Meireles, levando-se em consideração as concepções de cultura, arte e comunicação presentes nessas propostas. O foco da comparação é a proposta de construção de situações, defendida pelos situacionistas, e a proposta de inserção em circuitos ideológicos, defendida por Cildo Meireles. Pretende-se fazer uma reflexão, mediante uma abordagem do contexto histórico das propostas, sobre a possibilidade delas questionarem a sociedade do espetáculo e a cultura da imagem, que é a sua principal característica. O entendimento de Guy Debord acerca da dialética da cultura é o ponto de partida dessa reflexão.

Palavras-Chave: Espetáculo, situações, circuitos.

Cultura, arte y comunicación en Guy Debord y Cildo Meireles

Resumen: El objetivo del trabajo es realizar un análisis comparativo entre las propuestas y las propuestas de la artista brasileña Meireles situacionistas, teniendo en cuenta los conceptos de cultura, arte y comunicación en esas propuestas. El enfoque de la comparación es el proyecto de construcción de situaciones, defendida por los situacionistas, y la inserción propuesta en circuitos ideológicos, defendida por Meireles. Se pretende reflejar, a través de un enfoque de contexto histórico de las propuestas sobre la posibilidad de ellos cuestionan la sociedad del espectáculo y la cultura de la imagen, que es su principal característica. La comprensión de Guy Debord sobre la dialéctica de la cultura es el punto de partida de esta reflexión.

Palabras claves: Espectáculo, situaciones, circuito.

Culture, art and communication in Guy Debord and Cildo Meireles

Abstract: The aim of the paper is to make a comparative analysis between the Situationists proposals and proposals of the Brazilian artist Cildo Meireles, taking into account the concepts of culture, art and communication in those proposals. The focus of the comparison is the proposal of construction of situations, defended by the Situationists, and the proposal for insertion into Ideological Circuits, defended by Meireles. We intend to make a reflection, through an approach of historical context of the proposals, on the possibility of them question the society of the spectacle and culture of the image, which is its main feature. Understanding Guy Debord on the dialectic of culture is the starting point of this reflection.

Keywords: Spectacle, situations, circuits.

● A dialética da cultura

A origem desse artigo é o projeto de pesquisa Comunicação, Cultura e Espetáculo do grupo de pesquisa Comunicação e Sociedade do Espetáculo, vinculado ao Programa de Mestrado da Faculdade Cásper Líbero. Um dos objetivos deste projeto é refletir sobre a possibilidade da produção cultural servir de base para um questionamento da sociedade do espetáculo, e qual seria o papel da comunicação dentro deste contexto.

Pretende-se, aqui, fazer uma análise comparativa entre as propostas situacionistas, grupo cujo membro principal era Guy Debord, e as propostas do artista plástico brasileiro Cildo Meireles, especialmente durante a década de 1970, levando-se em consideração as concepções de cultura, arte e comunicação presentes nessas propostas. Para essa análise serão levados em consideração textos escritos pelos situacionistas, inclusive o livro de Debord, *Sociedade do espetáculo*, e textos e depoimentos de Cildo Meireles, em especial os reunidos por Felipe Scovino e publicados na série Encontros da Editora Azougue. O foco da comparação é a proposta de construção de situações, defendida pelos situacionistas, e a proposta de

inserção em circuitos ideológicos, defendida por Cildo Meireles.

No livro *Sociedade do espetáculo*, Debord afirma que “a cultura tornada integralmente mercadoria deve também se tornar a mercadoria vedete da sociedade espetacular” (Debord, 1997, p. 126). A crítica da sociedade do espetáculo e a crítica da mercadoria-vedete caminham juntas, para Debord, e dependem do reconhecimento da dimensão contradi-

*Os meios de comunicação
estão subordinados à
lógica mercantil,
sendo eles mesmos
mercadorias, ou
a serviço da divulgação
das mercadorias*



tória da cultura. Trata-se de uma contradição que tem como origem a divisão entre o trabalho intelectual e o trabalho manual, e a dialética todo/parte por ela estabelecida. Essa contradição se desenvolve historicamente, acompanhando o processo de desenvolvimento das sociedades de classes:

A cultura é a esfera geral do conhecimento e das representações do vivido, na sociedade histórica dividida em classes; o que equivale a dizer que ela é o poder de generalização que existe *à parte*, como divisão do trabalho intelectual e trabalho intelectual da divisão. A cultura se desligou da unidade típica da sociedade do mito, “quando o poder de unificação desaparece da vida do homem e os opostos perdem sua relação e sua interação vivas, ganhando autonomia...” (Différence des systèmes de Fichte e de Schelling). Ao ganhar independência, a cultura começa um movimento imperialista de enriquecimento, que é ao mesmo tempo o declínio de sua independência. A história, que cria a autonomia relativa da cultura e as ilusões ideológicas a respeito dessa autonomia, também se ex-

pressa como história da cultura. E toda história de vitórias da cultura pode ser compreendida como a história da revelação de sua insuficiência, como uma marcha para sua auto-supressão. A cultura é o lugar da busca da unidade perdida. Nessa busca da unidade, a cultura como esfera separada é obrigada a negar a si própria (Debord, 1997, p. 119-120).

A cultura é uma parte da totalidade social cuja especificidade seria representar simbolicamente essa totalidade, chamando a atenção para a necessidade de uma retomada da existência de uma totalidade social não mais dividida internamente. Quanto mais a sociedade de classes se desenvolve, mais a cultura adquire autonomia, processo que atinge seu ponto máximo na sociedade capitalista. A partir daí, principalmente no interior da produção artística, concretiza-se a tendência para a auto-supressão da cultura enquanto uma realidade autônoma. Na sociedade capitalista do espetáculo, a dialética da cultura se dá pelo combate entre a afirmação e a negação do vínculo cultura-consumo-espetáculo:

O fim da história da cultura manifesta-se por dois lados opostos: o projeto de sua superação na história total e sua manutenção organizada como objeto morto na contemplação espetacular. Um desses movimentos ligou seu destino à crítica social; o outro, à defesa do poder de classe (Debord, 1997, p. 121).

O motor do movimento de auto-supressão da cultura é a superação da arte. Debord analisa comparativamente o dadaísmo, o surrealismo e os situacionistas, da perspectiva da articulação entre realização e supressão da arte:

O dadaísmo quis *suprimir a arte sem realizá-la*; o surrealismo quis *realizar a arte sem suprimi-la*. A posição crítica elaborada desde então pelos *situacionistas* mostrou que a supressão da arte e a realização da arte são os aspectos inseparáveis de uma mesma *superação da arte* (Debord, 1997, p. 125).

● A construção de situações, a superação da arte e a comunicação

De acordo com o texto apresentado por Debord, na I Conferência da Internacional Situacionista em julho de 1957, a criação de situações nos ambientes urbanos é o que produziria a realização/supressão da arte:

Nossa ideia central é a construção de situações, isto é, a construção concreta de ambiências momentâneas da vida, e sua transformação em uma qualidade passional superior. Devemos elaborar uma intervenção ordenada sobre os fatores complexos dos dois grandes componentes que interagem continuamente: o cenário material da vida; e os comportamentos que ele provoca e que o alteram.

Nossas perspectivas de ação sobre o cenário chegam, no seu último estágio de desenvolvimento, à concepção de um urbanismo unitário. O urbanismo unitário (UU) define-se, em primeiro lugar, pelo emprego do conjunto das artes e técnicas, como meios de ação que convergem para uma composição integral do ambiente. (...) Deverá conter a criação de formas novas e o desvio das formas conhecidas da arquitetura e do urbanismo – assim como o desvio da poesia ou do cinema antigos (Debord, 2003, p. 54).

Através do urbanismo unitário aconteceria a superação da arte, com o fim da distinção arte/vida. É este o sentido da construção de situações, conforme argumenta Debord em artigo publicado em 1958 no primeiro número da revista da Internacional Situacionista:

O objetivo dos situacionistas é a participação imediata numa abundância passional da vida, através da mudança de momentos percíveis que são deliberadamente preparados. O êxito desses momentos só pode ser seu efeito passageiro. Os situacionistas pensam a atividade cultural, sob o aspecto da totalidade, como método de construção experimental da vida cotidiana, a ser permanentemente desenvolvido com a extensão dos lazeres e o desaparecimento da divisão do trabalho (a começar pela divisão do trabalho artístico) (Debord, 2003b, p. 72).

Para Debord, na sociedade do espetáculo há uma pseudocomunicação. Os meios de comunicação estão totalmente subordinados à lógica mercantil, sendo eles mesmos mercadorias, ou agindo a serviço da divulgação das mercadorias, principalmente por intermédio da produção e do consumo de imagens. A construção de situações é uma ruptura com a comunicação espetacularizada, que reduz o público à condição de espectador. Segundo os situacionistas, “é necessário levar à total destruição todas as formas de pseudocomunicação. A fim de chegar um dia a uma comunicação real direta (em nossa hipótese de utilização de meios culturais superiores: a situação construída)” (Debord, 2003b, p. 73).

A comunicação só se concretiza, para os situacionistas, se for dialógica. Mas, a efetivação de uma comunicação dialógica como o componente central da vida social só acontecerá com a superação da sociedade do espetáculo, com o exercício do poder pelos conselhos operários. A construção de situações é só um momento do processo de destruição da pseudocomunicação e de concretização da comunicação direta. Para Debord, o conselho operário:

É o lugar onde as condições objetivas da consciência histórica estão reunidas; a realização da comunicação direta *ativa*, na qual terminam a especialização, a hierarquia e a separação, na qual as condições existentes foram transformadas “em condições de unidade”. Aqui o sujeito proletário pode emergir de sua luta contra a contemplação; sua consciência é igual à organização prática que ela mesma se propôs, porque essa consciência é inseparável da intervenção coerente na história (Debord, 1997, p. 83).

● As inserções em circuitos ideológicos, a superação da arte e a comunicação

Em texto escrito em abril de 1970, sobre o projeto *Inserções em Circuitos Ideológicos*, o artista plástico brasileiro Cildo Meireles,

assim como os situacionistas, também partia de Duchamp, e do dadaísmo, para explicitar o seu posicionamento sobre a relação arte/cultura. Ao contrário de Debord, que interpreta o dadaísmo como um movimento de negação da arte sem a sua realização, Cildo Meireles entende que a ação de Duchamp ainda se dava dentro dos limites da arte, ainda que tenha provocado uma mudança no seu sentido, particularmente no que diz respeito ao vínculo entre arte e a existência de habilidades manuais:

Se a interferência de M. Duchamp foi ao nível da Arte (lógica do fenômeno), vale dizer da estética, e se por isso preconizava a libertação da habitualidade de domínio das mãos, é bom que se diga que qualquer interferência nesse campo, hoje (a colocação de Duchamp teve o grande mérito de forçar a percepção de objetos artísticos mas como um fenômeno do pensamento), uma vez que o que se faz hoje tende a estar mais próximo da cultura do que da Arte, é necessariamente uma interferência política. Porque se a Estética fundamenta a Arte, é a Política que fundamenta a Cultura (Meireles, 2009, p. 22-23).

Se há uma divergência entre os situacionistas e Cildo Meireles, quanto à relação entre o dadaísmo e a arte, parece haver uma aproximação entre eles, no que diz respeito à relação arte/cultura e a relação cultura/política. Sem dúvida, não é possível afirmar que a concepção da relação cultura/política em Cildo Meireles se pautava por uma defesa explícita dos conselhos operários (entendidos pelos situacionistas como a concretização plena da prática da construção de situações), e muito menos que ele foi uma das influências do movimento de maio de 1968 na França; no entanto, a ação política estava explicitamente presente nas suas produções. Apenas a título de exemplo, pode ser mencionado que em 1970, em Belo Horizonte, na “Semana da Inconfidência”, ele construiu uma instalação intitulada Tiradentes: totem-monumento ao Preso Político. Jardel Dias Cavalcanti, em sua tese de doutorado sobre

vanguarda e participação política no Brasil, assim descreve a instalação e a performance feita por Meireles:

Na semana da Inconfidência, em Belo Horizonte, no ano de 1970, Meireles faz a performance erigindo seu totem. O totem se constitui também como uma instalação onde madeira, tecidos, galinhas vivas e gasolinas são queimadas em uma performance. A destruição dos animais vivos tem como objetivo tornar evidente os crimes cometidos contra os presos políticos.

Em uma estaca de madeira de 2,50 m são amarradas dez galinhas vivas, sobre as quais derrama-se gasolina e ateia-se fogo. O emprego desta violência tem como objetivo denunciar a situação de repressão política (Cavalcanti, 2005, p. 123).

Ao considerar que Duchamp ainda atuava dentro da dimensão estética, Cildo Meireles se colocava no pólo oposto das práticas do dadaísmo, como ele deixa claro num trecho de um depoimento realizado em 1978 para o projeto *Ondas do Corpo* do artista plástico Antonio Manuel, quando abordou o projeto inserções em um circuito ideológico, que é o foco da comparação com os situacionistas desenvolvida nesse artigo:

É desse ponto de vista que questiono, por exemplo, o problema dos *readymade*: é um trabalho que pessoalmente curto e gosto, mas para a prática (contemporânea) da arte é um trabalho defasado, ainda é uma prática artística. Porque é um saque tremendo sobre o lance da arte, sobretudo do papel do artista na arte. Mas a questão do Duchamp que eu acho... ele pega uma coisa do circuito industrial e sacraliza no circuito artístico. É um saque. Mas, ao mesmo tempo, penso que seria uma prática que correria o risco de ficar em cima do mito do artista, e não sei se isso interessaria muito. Desse ponto de vista as *Inserções em circuitos ideológicos* têm a presunção de ser o oposto dos *readymade* (Meireles, 2009, p. 62).

Tanto os situacionistas quanto Cildo Meireles defendem uma ruptura com os li-

mites da arte, sendo que Meireles, no mesmo depoimento citado acima, ao mencionar os trabalhos desenvolvidos por ele nos anos 1968/1969/1970, afirma que:

Não estávamos trabalhando com metáforas (representação) de situações. Estava-se trabalhando com a situação mesma, real. Por outro lado, o tipo de trabalho que se estava fazendo tendia a se volatizar - e esta já era outra característica. Era um trabalho que, na verdade, não tinha mais aquele culto do objeto puramente; as coisas existiam em função do que elas poderiam provocar nesse corpo social. Era exatamente o que se tinha na cabeça; trabalhar com a ideia de público. (...) Então, quando se estava fazendo o trabalho em 1969, estava-se jogando tudo nele, visando atingir um número grande e indefinido de pessoas: essa coisa chamada público (Meireles, 2009, p. 58-59).

Se a dimensão espacial é essencial tanto para os situacionistas quanto para Cildo Meireles; no entanto, para os situacionistas o espaço urbano é o foco da intervenção, devendo ser reapropriado coletivamente pela construção de situações, inicialmente, e posteriormente pela revolução social, enquanto que a intervenção de Cildo Meireles se volta para os circuitos de troca que existem no espaço urbano.

No depoimento de 1978, Meireles explicita os pressupostos das Inserções em circuitos ideológicos:

As Inserções em circuitos ideológicos nasceram com dois projetos. O trabalho começou com um texto que fiz em abril de 1970 e parte exatamente disso: 1) existem na sociedade determinados mecanismos de circulação (circuitos); 2) esses circuitos evidentemente veiculam ideologia do produtor, mas ao mesmo tempo, esses circuitos são capazes de receber inserções na sua circulação; 3) e isso ocorre sempre que as pessoas as deflagram.

As Inserções em circuitos ideológicos nasceram 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. Mas enquanto carta não me interessava, porque você ficaria à mercê do Estado (censura postal, etc.). Essa noção se cristalizaria mais nitidamente no caso do papel-moeda, e metaforicamente nas embalagens de retorno (as garrafas de bebida, por exemplo) (Meireles, 2009, p. 59 e 61).



Os situacionistas rejeitam as formas de comunicação existentes na sociedade do espetáculo, propondo a sua substituição pela comunicação dialógica

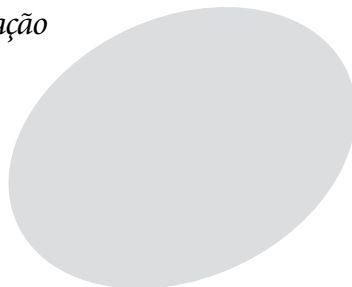
A situação sobre a qual Cildo Meireles intervém não é a materialidade do espaço urbano da sociedade capitalista do espetáculo, como os situacionistas, mas a situação, também material, dos circuitos de troca dessa mesma sociedade, que são igualmente circuitos ideológicos, e nessa condição devem ser reapropriados coletivamente. De acordo com Meireles o conceito de circuito é o aspecto central da sua proposta:

Do meu ponto de vista o importante no projeto foi a introdução do conceito de circuito (mais do que o de inserções). É esse conceito que determina a carga dialética do trabalho, uma vez que parasitaria todo e qualquer esforço contido na essência mesma do processo (ou media). Quer dizer a embalagem veicula sempre uma ideologia. Então, a idéia inicial era a constatação de circuito (natural) que existe e sobre o qual é possível fazer um trabalho real. Na verdade, o caráter da inserção nesse circuito seria sempre de contra-informação. Capitalizaria a sofisticação do meio em proveito de uma ampliação da igualdade de acesso à comunicação de massa, vale dizer, da neutralização da propaganda ideológica original (industrial ou estatal), que é sempre

anestésiante. É uma oposição entre consciência (inserção) e anestesia (circuito), considerando-se consciência como função de arte e anestesia como função de indústria. Porque todo circuito industrial normalmente é amplo, mas é alienante(ado) (Meireles, 2009, p. 61).

A proposta de intervenção de Cildo Meireles articula o material e o ideológico, indicando que a superação da arte se dá por uma atuação no plano mais abrangente da

A base para a aproximação arte/guerrilha, feita por Pignatari, são mudanças que estariam acontecendo nos processos comunicacionais



cultura, que é uma dimensão totalizante, mas cujo núcleo é político. Assim como nos situacionistas, que interferem na articulação entre o material e os comportamentos no espaço urbano, o objetivo é a transformação das consciências, visando uma ação política.

Mas, o entendimento sobre a comunicação dos situacionistas e de Cildo Meireles é distinto. Meireles aponta para a presença da comunicação, para a existência de mensagens ideológicas, em objetos (garrafas de refrigerantes, cédulas) que não são tradicionalmente reconhecidos como mídias, e argumenta que devido à inserção desses objetos em circuitos amplos e descentralizados eles podem ser reapropriados coletivamente ao contrário da mídia tradicional (rádio, TV, imprensa) que são centralizadores, assim como o Estado:

Na verdade as *inserções em circuitos ideológicos* nasceram da necessidade de se criar um sistema de circulação, de troca de informações, que não dependesse de nenhum tipo de controle centralizado (como é o caso da televisão, do rádio, da imprensa,

que são mídias que de fato atingem um público imenso, mas onde está sempre presente um determinado controle e afunilamento da inserção. Quer dizer a inserção é exercida por uma elite que tem acesso a esses níveis em que ela se desenvolve: sofisticação tecnológica envolvendo uma alta soma de dinheiro) (Meireles, 2009, p. 59).

Os situacionistas rejeitam as formas de comunicação existentes na sociedade do espetáculo, propondo a sua substituição pela comunicação dialógica. A defesa situacionista da comunicação dialógica direta é coerente com a proposta de democracia direta, e que serviu de inspiração para a ocupação dos espaços públicos urbanos, das universidades e das fábricas na França em 1968. Se há uma coerência entre as propostas situacionistas e o contexto histórico francês do final da década de 1960, também existe uma coerência entre as propostas de Cildo Meireles e o contexto histórico brasileiro do final da década de 1960 e início da década de 1970.

Esse contexto era marcado pela ampliação da dimensão repressiva da ditadura militar, do desenvolvimento capitalista (inclusive dos meios de comunicação de massa), e pela defesa por grupos sociais contrários à ditadura e ao desenvolvimento capitalista de que era necessário agir contra ela e contra o capitalismo. O apelo à ação era comum tanto aos movimentos contraculturais, adeptos de uma revolução comportamental, quanto às organizações guerrilheiras, que se propunham a realizar ações armadas capazes de derrubar a ditadura.

Arte de guerrilha ou artista-guerrilheiro?

O historiador Artur Freitas no livro *Arte de guerrilha* aproxima as intervenções propostas por três artistas plásticos brasileiros no período entre 1969 e 1973, dentre eles Cildo Meireles, das ações guerrilheiras promovidas pela chamada esquerda armada no mesmo período. De acordo com essa aproximação:

O artista passava a ser visto como um estrategista que atua nas brechas do sistema, um proponente de ações autorreflexivas, um operador crítico e anônimo que, contando com a cooperação de uma rede de ações clandestinas, reagia com violência à falsa neutralidade de circuitos sociais que eram e são por definição “ideológicos” (Freitas, 2013, p. 83).

A aproximação entre manifestações artísticas e ações guerrilheiras foi feita já nas décadas de 1960 e 1970. Na edição de 4 de junho de 1967, o jornal *Correio da Manhã* publicou o artigo “Teoria da guerrilha artística”, escrito por Décio Pignatari. A base para a aproximação arte/guerrilha feita por Pignatari são mudanças que estariam acontecendo nos processos comunicacionais, com a passagem de uma comunicação linear para uma comunicação instantânea:

A aceleração do processo de informação e comunicação vai arrebatando os sistemas lineares e instaurando sistemas de comunicação instantânea, que tendem à implosão (compressão da informação, síntese) assim como os primeiros tendiam à explosão e à expansão (Marshall McLuhan). (...) Nada mais parecido com uma constelação do que a guerrilha, que exige, por sua dinâmica, uma estrutura aberta de informação-plena, onde tudo parece reger-se por coordenação (a própria consciência totalizante em ação) e nada por subordinação. (...) Nas guerrilhas, a guerra se inventa a cada passo e a cada combate num total des-caso pelas categorias e valores estratégicos e táticos já estabelecidos. (...) Nada mais parecido com a guerrilha do que o processo da vanguarda artística consciente de si mesma. (...) A visão de estruturas conduz à antiarte e à vida; a visão de eventos (obras) conduz à arte e ao distanciamento da vida (Pignatari, 1971, p. 157-160).

É necessário chamar atenção para o fato de que o artigo de Décio Pignatari é uma teoria da guerrilha artística e não da arte de guerrilha, onde se reitera o vínculo entre as vanguardas e a dissolução das fronteiras entre arte e vida. A postura de Décio Pignatari evidentemente está vinculada ao contexto

histórico brasileiro e latino-americano. O mesmo vínculo pode ser constatado também no texto do artista argentino Julio Le Parc sobre a Guerrilha Cultural, com a possível presença também do contexto francês, já que se trata de um texto escrito em 1968, por um artista que vive na França. Neste texto Le Parc propõe que os jovens artistas devem:

Em vez de buscar inovações no interior da arte, mudar, na medida do possível, os mecanismos de base que condicionam a comunicação; (...) organizar uma espécie de guerrilha cultural contra o estado atual das coisas, sublinhar as contradições, criar situações onde as pessoas reencontrem sua capacidade de produzir mudanças; (...) O interesse agora não está mais na obra de arte com suas qualidades de expressão, de conteúdo etc, mas na contestação do sistema cultural. O que conta não é mais a arte é a atitude do artista (Le Parc, 2006, p. 202).

Em artigo publicado originalmente em 1970, Frederico Moraes também questiona o papel da obra na produção artística, valorizando igualmente a atitude do artista, que ele aproxima, do mesmo modo que Pignatari e Le Parc, da atitude de um guerrilheiro. Cabe notar a importância atribuída por Moraes à prática de construção de situações, inclusive com a apropriação do espaço. Mas, não há qualquer referência aos situacionistas no texto de Frederico Moraes, havendo, no entanto, uma referência ao papel do medo, um componente ausente nas concepções situacionistas, mas presente nas ações guerrilheiras:

Obra é hoje um conceito estourado em arte. (...) O artista não é o que realiza obras dadas à contemplação, mas o que propõe situações – que devem ser vividas, experimentadas. Não importa a obra, mesmo multiplicada, mas a vivência. (...) E quanto mais a arte confunde-se com a vida e com o cotidiano, mais precários são os materiais e suportes, ruindo toda ideia de obra. Da apropriação de objetos partiu-se para a apropriação de áreas geográficas ou poéticas simplesmente de situações. A obra acabou. (...) O artista, hoje, é uma espécie

de guerrilheiro. A arte uma forma de emboscada. Atuando imprevisivelmente, onde e quando é menos esperado, de maneira inusitada (pois tudo pode transformar-se, hoje, em arma ou instrumento de guerra ou de arte) o artista cria um estado permanente de tensão, uma expectativa constante. (...) A tarefa do artista-guerrilheiro é criar para o espectador (que pode ser qualquer um e não apenas aquele que frequenta exposições) situações nebulosas, incomuns, indefinidas, provocando nele, mais que o estranhamento ou a repulsa, o medo. E só diante do medo, quando todos os sentidos são mobilizados, há iniciativa, isto é, criação (Morais, 1975, p. 24-26).

Artur Freitas, no livro *Arte de guerrilha*, analisa, dentre outras intervenções, o projeto Coca-Cola, que faz parte das Inserções em Circuitos Ideológicos. Para ele, as intervenções promovidas eram caracterizadas por uma indeterminação das fronteiras entre arte e vida, e não foram capazes de suprimir a distância entre elas, permanecendo na condição de arte, ainda que de uma arte de guerrilha:

Baseada no mito nuclear da fusão entre arte e vida, a “arte de guerrilha” reservou-se o direito de explorar as mais variadas formas de contágio com os sentidos do real, assumindo assim uma postura experimental específica a que eu gostaria de chamar de *teste de fronteiras*. (...) Isso não significa, por outro lado, que essa *indeterminação de fronteiras*, característica das ações da “arte de guerrilha”, tenha enfim suprimido a distância entre a arte e a vida e assim cumprido o grande *télos* histórico das vanguardas. Ao contrário, tal indeterminação de limites não apenas não levou à tomada épica da vida pela arte, como, aliás, demarcou, talvez por isso mesmo, a própria necessidade de fronteiras entre ambas (Freitas, 2013, p. 313).

Especificamente quanto ao projeto Coca-Cola, Artur Freitas questiona a desproporção entre a intenção do projeto e a sua realização e o retorno aos museus e galerias, já que Cildo Meireles promoveu exposições com garrafas de Coca-Cola no Museu de Arte Moderna de Nova York e na Petite Ga-

lerie no Rio de Janeiro. Nesse mesmo local, o crítico Frederico Moraes organizou a exposição Nova Crítica, da qual fazia parte uma exposição-comentário sobre o projeto de Cildo Meireles. Essa exposição-comentário é utilizada para sustentar o argumento de Artur Freitas, de que “há um desnível evidente entre intenção e efeito” (Freitas, 2013, p. 101):

Nesse sentido, as 15 mil garrafas de Nova Crítica cumpriam um papel ao mesmo tempo literal e metafórico. Literal porque, como uma gota no oceano as (duas) garrafas marcadas de Cildo, agora imersas no mar de Cocas comuns, não apresentavam qualquer diferença estética fundamental frente às demais – ao que a mensagem ideológica, diluída, se perdia. E metafórico porque, face ao sistema real de circulação de mercadorias, as próprias 15 mil garrafas cedidas pela fábrica eram uma simples gota no oceano sublime do capitalismo internacional – uma alegorização possível dos limites sociais da arte, de vanguarda ou não (Freitas, 2013, p. 108-109).

Segundo Artur Freitas, o retorno à instituição-arte seria uma evidência dos limites sociais da proposta de Cildo Meireles, em especial da busca pela integração arte/vida mediante uma intervenção política direta:

De resto, importa mesmo fazer do retorno paulatino de Projeto Coca-Cola à instituição-arte, este nosso lugar cultural, uma medida realmente possível de comparação – uma medida perversa admito, mas ainda possível. Afinal, é somente nesse sentido que a alegoria circular, política, da obra, ganha aqui e há tempos um estatuto estético exemplar; um estatuto – lembremos disso – cuja reverberação tem ainda hoje um alcance que Nova Crítica jamais sonhou ter (Freitas, 2013, p. 111).

● A arte acabou, mas não foi superada?

O objetivo da análise comparativa, aqui realizada, não é simplesmente estabelecer um contraponto entre as propostas dos situacionistas e de Cildo Meireles, mas sim

mostrar também que compartilhavam do mesmo propósito de superar a arte, mediante uma intervenção direta na realidade, com fins políticos; e, dessa forma, suprimir a cultura enquanto uma dimensão separada, autônoma. Dentro desse propósito, a transformação da comunicação é decisiva, devendo assumir uma dimensão dialógica para os situacionistas ou de apropriação coletiva dos meios de produção e de circulação de mensagens ideológicas em Cildo Meireles.

Nos Comentários Sobre a Sociedade do Espetáculo, texto escrito em 1988, Guy Debord faz um balanço do das décadas posteriores a maio de 1968 e chama atenção para o esvaziamento das forças de oposição à sociedade capitalista do espetáculo:

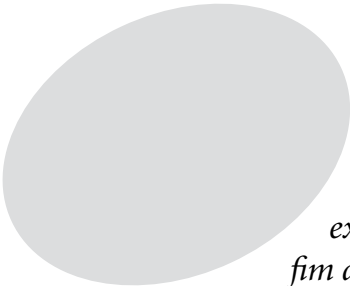
Em toda parte onde reina o espetáculo, as únicas forças organizadas são as que querem o espetáculo. Logo, nenhuma pode ser inimiga do que existe, nem transgredir o *omertá* que tudo envolve. Liquidaram com a inquietante concepção, que predominara por mais de duzentos anos, segundo a qual uma sociedade podia ser criticada e transformada, reformada ou revolucionada (Debord, 1997, p. 183).

Se não há mais forças de oposição à sociedade do espetáculo, isso significa, por exemplo, que não há forças sociais capazes de sustentar uma proposta de superação da arte e de questionamento da mercantilização da cultura. De todo modo, em 1972 o próprio Debord já havia dissolvido a Internacional Situacionista. O argumento é o de que uma organização de vanguarda não seria mais necessária num período revolucionário. (Em 1972, as esperanças revolucionárias trazidas à tona pelo maio de 1968 ainda estavam em vigor). Esse argumento é questionado por Anselm Jappe, na sua biografia intelectual de Guy Debord:

O verdadeiro fracasso da IS está no fato de que a divulgação de sua teoria se limitou, essencialmente, ao desprezado meio de estudantes e intelectuais. Existem inúmeras lutas operárias por volta de 1970 e, às vezes, é possível encontrar nelas alguns fragmentos de teoria situacionista, mas não há pro-

letariado que, *enquanto classe*, se oponha à *totalidade* da sociedade do espetáculo (Jappe, 1999, p. 134).

Segundo Debord, a sociedade capitalista do espetáculo se intensificou nos países centrais e passou a se manifestar nos países periféricos:



De acordo com esse ponto de vista, o fim da cultura como esfera autônoma não representa nenhuma explosão cultural, mas o fim da sua relevância social

Como os acontecimentos de maio de 1968, que se estenderam a diversos países nos anos seguintes, não destruíram em nenhum lugar a organização social existente, o espetáculo, que dela parece brotar espontaneamente, continuou a se afirmar por toda parte. Alastrou-se até os confins e aprofundou sua densidade no centro (Debord, 1997, p. 168).

O pensador marxista Fredric Jameson, autor que pensa criticamente o contexto contemporâneo, entende que não é mais possível pensar numa separação entre a dimensão econômica e a dimensão cultural:

O que ocorreu é que a produção estética hoje está integrada à produção das mercadorias em geral: a urgência desvairada da economia em produzir novas séries de produtos que cada vez mais pareçam novidades (de roupas a aviões), com um ritmo de *turn over* cada vez maior, atribui uma posição e uma função estrutural cada vez mais essenciais à inovação estética e ao experimentalismo (Jameson, 1996, p. 30).

Embora Jameson defenda o ponto de vista de que não há mais separação entre econômico e o cultural, de que há uma integração entre a produção mercantil e o experimenta-

lismo estético, para ele o fim da autonomia da cultura não significa o fim da Cultura, estaríamos diante de uma explosão cultural, pois tudo teria se tornado cultural:

Mas o argumento de que a cultura hoje não é mais dotada da autonomia relativa que teve em momentos anteriores do capitalismo não implica, necessariamente, afirmar

A eventual retomada do projeto de superação da arte depende de um questionamento do papel desempenhado pela cultura no contexto do capitalismo

o seu desaparecimento ou extinção. Ao contrário, o passo seguinte é afirmar que a dissolução da esfera autônoma da cultura deve ser antes pensada em termos de uma explosão: uma prodigiosa expansão da cultura por todo o domínio do social, até o ponto em que tudo em nossa vida social – do valor econômico e do poder de Estado às práticas e à própria estrutura da psique – pode ser considerado como cultural, em um sentido original que ainda não foi teorizado (Jameson, 1996, p. 74).

Essa “explosão cultural” é a base para o argumento defendido por Jameson, de que ainda é possível uma arte com vocação crítica, embora ele reconheça a dificuldade para a arte, ou qualquer manifestação do pensamento humano, representar a realidade contemporânea do capitalismo global em sua totalidade. Jameson entende que a arte ainda mantém uma dimensão pedagógica e cognitiva:

A nova arte política (se ela for de fato possível) terá que se ater à verdade do pós-modernismo, isto é, seu objeto fundamental – o espaço mundial do capital multinacional

-, ao mesmo tempo que terá que realizar a façanha de chegar a uma nova modalidade, que ainda não somos capazes de imaginar, de representá-lo, de tal modo que nós possamos começar a entender nosso posicionamento como sujeitos individuais e coletivos e recuperar nossa capacidade de agir e lutar, que está, hoje, neutralizada pela nossa confusão espacial e social. A forma política do pós-modernismo, se houver uma, terá como vocação a invenção e a projeção do mapeamento cognitivo global, em uma escala social e espacial (Jameson, 1996, p. 79).

Essa defesa da permanência da dimensão crítica da arte não pode ser encontrada em Anselm Jappe. Segundo ele, estamos vivendo o “fim da arte”: “é difícil atualmente eludir a ideia de que o “fim da arte”, proclamado aos quatro ventos e, com não menos ardor, rechaçado durante a década de 60, tenha finalmente ocorrido, embora com alguma dissimulação.” (Jappe, 1999, p. 219). Estariamos diante do fim da arte pela sua total absorção pela sociedade capitalista, e pelo esvaziamento da sua relevância social:

Parece que é a arte em seu conjunto que está em crise, seja quanto à inovação da forma, seja quanto à sua capacidade de expressão consciente da evolução social. (...) A continuação atual da produção artística não será um anacronismo superado pela evolução efetiva das condições sociais? (Jappe, 1999, p. 220).

Jappe se utiliza do adjetivo “perversa” para se referir à integração cultura/vida. Para ele, com a mercantilização da cultura “teve lugar uma espécie de reintegração perversa da cultura na vida, mas somente enquanto ornamento da produção de mercadorias, isto é, sob forma de design, de publicidade e de moda”. (JAPPE, 2013, p.209). De acordo com esse ponto de vista, o fim da cultura como esfera autônoma não representa nenhuma explosão cultural, mas o fim da sua relevância social, já que a cultura estaria totalmente submetida à lógica da mercadoria, que promove o fim das diferenças qualitativas: não

existe mais o valor cultural, só o valor de troca e o princípio da equivalência:

Perante a mercadoria, incapaz de operar distinções qualitativas, tudo é igual. Tudo não passa de material para o processo – sempre idêntico – de valorização do valor. Essa indiferença da mercadoria em relação ao conteúdo se encontra numa produção cultural que recusa o julgamento qualitativo e para a qual tudo se equivale (Jappe, 2013, p. 217-218).

O problema da arte contemporânea é a sua total falta de peso na vida cotidiana, e o mais engraçado é que seus profissionais se acomodam a isso perfeitamente – porque nunca ganharam tanto. Mas haverá obras que darão conta, dentro de cem anos, do que estamos vivendo hoje? E haverá pessoas que disserão sentirão a necessidade? (Jappe, 2013, p. 240-241).

Como vimos, Jameson defende a possibilidade da arte ainda ser significativa e representar a realidade contemporânea. No entanto, é difícil enxergar na integração economia/cultura algo além da disseminação total da lógica mercantil, como argumenta Jappe. De todo modo, o questionamento feito por ele da arte contemporânea não significa que ele não pense na possibilidade ainda de uma futura retomada do projeto de superação da arte, que aconteceria não no contexto da “explosão cultural pós-moderna” como pensa Jameson, mas no contexto de luta social contra a lógica mercantil, de uma ruptura “com a *ditadura da economia* em todos os níveis”(Jappe, 2013, p. 210):

Parece legítimo, então, esperar o aparecimento de obras que deixem entrever a possibilidade de parar a deriva rumo ao inumano e que salvaguardem o horizonte último de uma reconciliação futura entre o homem e o mundo, o homem e a natureza, o homem e a sociedade, mas sem traír essa perspectiva da pretensão de sua realização imediata ou já advinda. Pode-se discernir uma tal orientação no sentido de uma reconciliação nas obras – no sentido mais amplo – que dão uma verdadeira atenção

a seu material, quer seja a pedra, o tecido o meio ambiente, a cor ou o som (Jappe, 2013, p. 234-235).

Situações e circuitos na cultura contemporânea

A eventual retomada do projeto de superação da arte, sem dúvida, depende de um questionamento do papel desempenhado pela cultura no contexto do capitalismo contemporâneo, em especial de uma luta contra a importância da dimensão cultural dentro do planejamento estratégico das cidades, agora transformadas em produtos que competem entre si no mercado mundial. De acordo com Otília Arantes existe um “culturalismo de mercado” (Arantes, 2000, p. 16), sendo que a cultura tornou-se essencial para a divulgação da imagem das cidades:

E como o planejamento estratégico é antes de tudo um empreendimento de comunicação e promoção, compreende-se que tal âncora identitária recaia de preferência na grande quermesse da chamada animação cultural. Inútil frisar nesta altura do debate – quase um lugar comum – que o que está assim em promoção é um produto inédito, a saber, a própria cidade, que não se vende, como disse, senão se fizer acompanhar por uma adequada política de *image-making* (Arantes, 2000, p. 16-17).

A “revitalização” das cidades, em especial das suas regiões centrais torna-se fundamental dentro desse processo de valorização da imagem das cidades, o que coloca os espaços urbanos sob o controle das grandes corporações. Mas, se são as grandes corporações que “fazem” a cidade, a produção de uma imagem positiva depende da identificação dos seus moradores com ela. As atividades culturais são decisivas para essa identificação.

Dentro desse contexto, de apropriação capitalista das cidades e das suas imagens, não é nenhuma surpresa que Debord e os situacionistas exerçam influência em movimentos sociais e culturais questionadores dessa apro-

priação. Por exemplo, existem na cidade de São Paulo vários grupos teatrais, como o Teatro da Vertigem, que “constroem situações” em espaços públicos. Se essas intervenções artísticas podem modificar a relação entre os moradores da cidade e os espaços públicos, por outro lado contribuem para a associação entre São Paulo e atividades culturais, que é um “mantra” repetido pelos mais diferentes veículos de comunicação, colaborando para uma imagem positiva que é apropriada economicamente pelas grandes corporações capitalistas.

Além disso, as próprias corporações também são “construtoras de situações”, como os eventos organizados pela AMBEV, para a promoção da marca Skol, como o “Skol Sensations”. A atualização das propostas situacionistas se defronta com a consolidação e o crescimento da sociedade do espetáculo apontado pelo próprio Debord.

A atualidade da proposta de Cildo Meireles das inserções em circuitos ideológicos pode ser evidenciada pela atuação do próprio artista, que recentemente retomou o “projeto cédula”, carimbando notas de dois reais com frases alusivas ao desaparecimento de Amarildo, morador de uma favela carioca que sumiu após ser preso pela Polícia Militar. Como já foi apontado, a eficácia das inserções de Cildo Meireles depende da sua

reprodução em larga escala pelos participantes do circuito. A proposta de Cildo Meireles tem um mérito inquestionável de problematizar a nossa relação com as mercadorias e com o dinheiro, questionando o fetichismo que marca essa relação, e apontando para a presença de uma dimensão comunicacional tanto nas mercadorias quanto no dinheiro. Por outro lado, a reprodução em larga escala das mensagens depende de uma identificação ideológica que o próprio projeto não parece ser capaz de criar, servindo talvez como uma caixa de ressonância para aqueles que já estão convencidos das mensagens que serão postas em circulação. Além disso, existem os obstáculos materiais, de que não há mais garrafas retornáveis, e que o papel-moeda enfrenta a forte competição do “dinheiro de plástico”, que não circula como as cédulas.

O objetivo do artigo não foi o de chegar a alguma conclusão quanto à atualidade das propostas aqui analisadas, mas posicioná-las, mediante uma análise histórica, frente ao debate contemporâneo a respeito das relações entre cultura, arte e comunicação, em especial sobre os temas do “fim da arte” e sobre a possibilidade da cultura servir para o questionamento da sociedade do espetáculo.

(artigo recebido abr.2014/ aprovado abr.2014)

Referências

- ARANTES, Otilia B. F. Uma estratégia fatal: a cultura nas novas gestões urbanas. In: **A cidade do pensamento único**: desmanchando consensos. Otilia Arantes, Carlos Vainer, Erminia Maricato. Petrópolis; Vozes, 2000, p.11-74.
- CAVALCANTI, Jader Dias. **Artes plásticas**: vanguarda e participação política (Brasil anos 60 e 70). Tese de Doutorado, Departamento de História, IFCH/UNICAMP, 2005.
- DEBORD, Guy. **A Sociedade do espetáculo** – Comentários sobre a sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DEBORD, Guy. Relatório sobre a construção de situações e sobre as condições de organização e de ação da tendência situacionista internacional. In: JACQUES, Paola Berenstein (Org.). **Apologia da deriva**: escritos situacionistas sobre a cidade. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003a, p. 43-59.
- DEBORD, Guy. Teses sobre a revolução cultural In: JACQUES, Paola Berenstein (Org.). **Apologia da deriva**: escritos situacionistas sobre a cidade. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003b, p.72-73.
- FREITAS, Artur. **Arte de guerrilha**: vanguarda e conceitualismo no Brasil. São Paulo: EDUSP, 2013.
- JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo**: a lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Ática, 1996.
- JAPPE, Anselm. **Guy Debord**. Petrópolis: Vozes, 1999.
- JAPPE, Anselm. **Crédito à morte**: a decomposição do capitalismo e suas críticas. São Paulo; Hedra, 2013.
- LE PARC, Julio. Guerrilha cultural? In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Orgs.). **Escritos de artistas**: anos 60/70. Rio de Janeiro: Zahar, 2006, p. 198-202.
- SCOVINO, Felipe (Org.). **Cildo Meireles**. Rio de Janeiro: Beco do Azogue Editorial, 2009.
- MORAIS, Frederico. O corpo é o motor da obra. In: **Artes plásticas**: a crise da hora atual. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975, p. 24-34.
- PIGNATARI, Décio. Teoria da guerrilha artística. In: **Contracommunicação**. São Paulo: Perspectiva, 1971, p. 157-166.