

REFLEXÕES SOBRE A POTENCIALIDADE POLÍTICA DAS OBRAS DE ARTE EM WALTER BENJAMIN

REFLECTIONS ON THE POLITICAL POTENTIALITY OF WORKS OF ART IN WALTER BENJAMIN*

AMANDA CATALDO DE SOUZA TILIO DOS SANTOS**
PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO DE JANEIRO, BRASIL

Resumo: O artigo objetiva analisar a potencialidade política das obras de arte em contextos de perpetração de graves violações de direitos humanos e de silenciamento dos órgãos estatais sobre as mesmas. Tendo como base a obra de Walter Benjamin, “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica” (1936/1955), será discutido como a arte, sob a lógica da reprodutibilidade, pode fornecer aportes críticos para que a coletividade conteste padrões de violência estatal e de impunidade, que persistem mesmo após a transição à “democracia procedimental”. Como estudo de caso, apresentar-se-á a arte conceitual e política de Cildo Meireles, mais especificamente o projeto “Cédulas”, no qual o artista plástico carimbou, em notas de Cruzeiro, a indagação “Quem matou Herzog?” (1975).

Palavras-chave: Arte. Política. Reprodutibilidade técnica. Walter Benjamin. Cildo Meireles.

Abstract: The article aims to analyze the political potential of the works of art in contexts of perpetration of serious human rights violations and silence of State organs about them. Based on the work of Walter Benjamin, "The Work of Art in the Age of Technical Reproducibility" (1936/1955), it will be discussed how art, under the logic of reproducibility, can provide critical contributions to the collectivity in order to challenge the patterns of state violence and impunity that persist even after the transition to "procedural democracy". As a case study, will be presented the conceptual and political art of Cildo Meireles, more specifically the "Cédulas" project, in which the artist stamped, in Cruzeiro's notes, the question "Who killed Herzog?" (1975).

Keywords: Art. Politics. Technical reproducibility. Walter Benjamin. Cildo Meireles.

* Artigo recebido em 01/07/2020 e aprovado para publicação pelo Conselho Editorial em 15/07/2020.

** Doutoranda em Teoria do Estado e Direito Constitucional pela PUC-Rio, Brasil. E-mail: amandacataldo.adv@outlook.com. Currículo lattes: <http://lattes.cnpq.br/0767251825037568>

INTRODUÇÃO

O presente artigo tem como objetivo analisar a potencialidade crítica e política das obras de arte, em especial nos contextos de perpetração de graves violações de direitos humanos e de silenciamento dos órgãos estatais. Com base na obra de Walter Benjamin e em um projeto denominado “Cédulas”, do artista plástico Cildo Meireles, intenciona-se discutir como a arte, sob a lógica da reprodutibilidade, tem o viés de fornecer à coletividade subsídios para a contestação dos padrões de violência estatal e de silenciamento/apagamento, que se perpetuaram através do tempo.

Em um primeiro momento, será realizada uma análise do ensaio “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica” (1936/1955), do filósofo Walter Benjamin. Nessa seção, serão apresentados os principais pontos desenvolvidos por Benjamin no que tange à sua “teoria materialista da arte”. Discutir-se-ão os impactos da modernidade - da denominada "era da reprodutibilidade técnica" - sobre o conceito tradicional de “obra de arte”. Para ilustrar seus argumentos, o autor vale-se de dois dos mais importantes adventos do início do século XX: as inovações técnicas que possibilitaram a reprodutibilidade das obras de arte e o cinema de massas. Ao analisar tais processos transformativos, Benjamin sugere que as inovações técnicas que ensejaram as possibilidades de reprodução e os meios de comunicação em massa podem ser analisadas sob dois vieses, um negativo e outro positivo. Ao passo que tendem a sopear a transmissão de uma herança cultural, também propiciam um novo tipo de relação da coletividade com as artes, uma vez que fornecem aportes críticos diante das estruturas sociais vigentes.

Em uma segunda seção, tendo como contexto o período posterior ao golpe militar de 1964, no Brasil, serão apresentadas manifestações artísticas de cunho político, conhecidas como “arte de guerrilha”. Conforme salientado pelo relatório final da Comissão Nacional da Verdade (CNV), as expressões artísticas foram uma das principais formas de resistência da sociedade civil ao regime ditatorial instaurado. A censura e a repressão, recrudescidas com a edição do AI-5, em 1968, ensejaram novas formas de manifestação artísticas, que se descolavam, cada vez mais, das noções "tradicionais" de arte.

Na terceira seção do artigo, será analisado o projeto “Cédula”, do artista plástico Cildo Meireles, mais especificamente sua intervenção artística, em notas de Cruzeiro, nas quais eram carimbadas a frase “Quem matou Herzog?”. Nessa obra, conforme será discutido com base nos conceitos apresentados por Benjamin, Meireles empreendeu uma verdadeira dessacralização do objeto de arte: sua obra tinha como característica a reprodutibilidade sem limitações; inclusive, possibilitava e encorajava a reprodução por qualquer pessoa, a qualquer tempo. Ao mesmo tempo

em que subvertia a cartilha de ação do aparato de censura ditatorial - uma vez que se utilizava do anonimato e da reprodução sem limites -, reinseria a figura de Herzog nos meios sociais - figura, essa, que havia sido "retirada de circulação" pela brutalidade do regime repressivo.

Finalmente, em uma terceira seção, quatro décadas após a morte de Herzog, refletir-se-á sobre as recentes reproduções da obra de Meireles, já em um contexto de "democracia procedimental". Nesse sentido, será discutida a importância de que, diante de silêncios eloquentes e da ausência de respostas por parte das instituições do Estado, questionamentos sobre as graves violações de direitos humanos não devidamente esclarecidas sejam disseminados de maneira circular, como uma forma de resistência à perpetuação de práticas repressivas em padrões semelhantes àqueles do passado ditatorial.

WALTER BENJAMIN E A OBRA DE ARTE NA ERA DA REPRODUTIBILIDADE TÉCNICA

Em meados da década de 1930, nos anos que se seguiram à “Grande Depressão” e que antecederam os acontecimentos que culminaram com a Segunda Guerra Mundial, Walter Benjamin - filósofo próximo à chamada "Escola de Frankfurt" e à teoria crítica social de análise das dimensões culturais do modo de produção capitalista - iniciou a escrita de seu ensaio “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica” (1936). A obra, que viria a ser publicada apenas em 1955, trouxe uma importante reflexão sobre como o avanço nas técnicas de reprodução das obras de arte fez com que a “aura” das mesmas, a sua singularidade - em outras palavras, sua autenticidade -, deixasse de ser um elemento central de reconhecimento e valorização. Por seu turno, a possibilidade de reprodução, de exposição às massas, ensejou uma nova função às obras de arte: a de viés político.

Em sua obra, Benjamin objetivava traçar uma “teoria materialista da arte”, ou como ele mesmo traduziu, um “trabalho de teoria estética”, no qual realizou uma discussão sobre a relação entre a arte e o capitalismo (OLIVEIRA; FIGUEIREDO, 2006). Em uma era marcada pela chamada “indústria cultural” e pela expansão dos meios de comunicação de massa, o filósofo propôs-se a pensar os impactos da modernidade sobre o conceito tradicional de “obra de arte”. No sistema capitalista de produção, a obra de arte deixou de ter uma existência singular, tornando-se objeto do sistema fordista de produção em massa.

Em um primeiro momento, Benjamin destacou que as obras de arte sempre foram reprodutíveis, isto é, podiam ser imitadas por outros homens. Por exemplo, a imitação era

encorajada por mestres para a divulgação de suas obras e, ainda, por indivíduos visando o lucro. Um “avanço decisivo” revelou-se com a técnica da litografia; nesse contexto, as artes gráficas passaram a ilustrar o cotidiano das massas. Décadas após esse divisor-de-águas, surgiu o advento da fotografia. Nas palavras de Benjamin: "Uma vez que olho apreende mais depressa do que a mão desenha, o processo de reprodução de imagens foi tão extraordinariamente acelerado que pode colocar-se a par da fala" (BENJAMIN, 1955, p.3).

Segundo o filósofo, o início do século XX marcou uma era em que a reprodução técnica tomou como seu objeto próprio a totalidade das obras de arte de épocas anteriores, podendo submetê-las, inclusive, a modificações “profundas”; ao passo que também encontrou seu próprio lugar dentre os processos artísticos. Para ilustrar seu entendimento, Benjamin expôs as duas mais importantes manifestações do período, e a forma como repercutiam sobre a arte tradicional: a reprodução da obra de arte e o cinema.

O conceito mais trabalhado por Benjamin (1955), ao analisar a obra de arte em sua perspectiva tradicional, foi o de “aura”. A aura, em suas palavras, seria “o aqui e agora da obra de arte”, isto é, “a sua existência única no lugar em que se encontra”. Tal conceito se confundia, em última instância, com a noção de autenticidade, que se diluía diante da possibilidade de reprodução da obra de arte. Isto porque, o processo de reprodução teria o viés de estabelecer diferenciações em relação ao “autêntico” e, inclusive, níveis próprios de autenticidade (OLIVEIRA; FIGUEIREDO, 2006). Em seus termos:

A autenticidade de uma coisa é a suma de tudo o que desde a origem nela é transmissível, desde a sua duração material ao seu testemunho histórico. Uma vez que este testemunho assenta naquela duração, na reprodução ele acaba por vacilar, quando a primeira, a autenticidade, escapa ao homem e o mesmo sucede ao segundo; ao testemunho histórico da coisa. Apenas este, é certo; mas o que assim vacila, é exactamente a autoridade da coisa (BENJAMIN, 1955, p.4).

A obra autêntica conservaria consigo uma “autoridade” diante da reprodução manual, tida como uma falsificação. Tal não ocorreria no caso da reprodução técnica, por ser mais autônoma do que a manual e, finalmente, por propiciar experiências diferenciadas àquele que a apreende. Por exemplo, poder-se-ia dizer que a fotografia possuiria uma maior autonomia em face da óptica natural por conta das possibilidades de enquadramento do original, fosse a escolha de um ângulo, a ampliação de uma imagem, dentre outros procedimentos técnicos. No caso das experiências diferenciadas, a reprodução poderia levar o original a locais distintos, como por exemplo, a fotografia de uma catedral poderia ir ao encontro de um apreciador de arte em um estúdio fotográfico (BENJAMIN, 1955).

Tais exemplos ilustravam como a reprodutibilidade da obra de arte, por meio da fotografia, diluía a sua “aura”, seu lugar de ocorrência única. A perda da “aura”, por seu turno, foi analisada sob seus aspectos positivos e negativos (OLIVEIRA; FIGUEIREDO, 2006). Nesse sentido, conforme salienta Benjamin (1955), o objeto reproduzido seria libertado do domínio da tradição; sua ocorrência - uma vez única - tornar-se-ia uma ocorrência em massa. Finalmente, ao passo em que a reprodução encontrasse quem a apreendesse, haveria uma atualização do reproduzido em cada situação em específico.

No que concernia a uma reflexão sobre o papel da obra de arte na era da reprodutibilidade técnica, Benjamin ressaltou o deslocamento em relação à função social da arte. A reprodutibilidade técnica emanciparia a obra de arte de “sua existência parasitária no ritual” - por exemplo, diante do culto, da idolatria. O filósofo apresentou o exemplo da chapa fotográfica, uma inovação técnica que permitiu a reprodução em larga escala, e fez com que a questão da cópia autêntica perdesse sentido. Ao mesmo tempo, a possibilidade de reprodução da arte também modificou sua função social, que deixou de se ancorar no “ritual” e passou a se assentar em um papel político (BENJAMIN, 1955).

Ainda sob esse viés, o autor diferenciou as duas principais tônicas às quais se podia verificar a recepção da arte. A primeira seria o valor do culto, na qual a existência *per se* da obra de arte seria mais importante do que sua visibilidade. Por exemplo, determinadas estátuas de deuses só eram acessíveis ao sacerdote, assim como esculturas em catedrais medievais eram restritas aos observadores em geral. A segunda tônica seria o valor da exposição da obra de arte. A emancipação no que concernia à “aura” ou ao ritual da obra de arte teria o viés de aumentar as possibilidades de sua exposição. Um busto, não idolatrado como uma divindade, poderia ser exposto em qualquer galeria (BENJAMIN, 1955).

Indo mais além, a reprodutibilidade técnica da obra de arte teria o condão de alterar a relação das massas com a arte. Em suas palavras: "Reaccionárias, diante, por exemplo, de um Picasso, transformam-se nas mais progressistas frente a um Chaplin" (BENJAMIN, 1955, p.14). Isto porque, quanto menor o significado social de uma obra de arte, menores seriam as atitudes críticas e de fruição do público. Em suma, o convencional tenderia a ser observado acriticamente, ao passo que o novo seria criticado, em geral, com aversão. Nesse sentido, Benjamin destacou que a observação simultânea de pinturas, por parte do grande público, foi um dos sintomas da "crise da pintura" - à qual se somou o advento da fotografia. A pretensão de que a obra de arte se dirigisse às massas engendrou, ainda que precocemente, a supracitada “crise” no século XIX.

Benjamin sugeriu que, se verificássemos a história de qualquer forma de arte situada em uma época crítica, identificaríamos que essa aspirava obter efeitos que ultrapassavam suas possibilidades concretas temporais, e que poderiam ser obtidos por meio dos avanços dos padrões técnicos. Como indício, o autor citou o movimento dadaísta. O dadaísmo subvertia o conceito tradicional de arte, menosprezava o "aproveitamento mercantil" das obras, ao passo que pregava uma imersão contemplativa de objetos tidos como inúteis. Os poemas eram uma "salada de palavras", às pinturas eram incorporados botões ou bilhetes de transporte. Tratava-se de uma "arte de protesto", cujo objetivo primordial era provocar, chocar, a sociedade burguesa. O caos e a desordem desconstruíam a noção tradicional de arte, assim como a "aura" de tais obras. Em linhas gerais, a obra de arte tinha como objetivo "provocar o escândalo público".

Ao afetar o espectador, a arte enquanto "choque", adquiria um caráter tátil. Tal característica tátil teria atingido seu ponto máximo com o cinema. Para Benjamin, o elemento de distração do cinema também seria tátil, tendo em vista que se baseava na mudança de lugares e na ação, "cuja intermitência choca o espectador". A intermitência das imagens, por sua vez, teria o viés de perturbar o processo de associação dos observadores. Indo mais além da arte dadaísta, nas palavras do autor: "(a)través da sua estrutura técnica, o filme libertou o efeito de choque físico do invólucro moral em que o dadaísmo ainda o mantinha, de certo modo envolvido" (BENJAMIN, 1955, p.18).

Finalmente, Benjamin sugeriu que a massa seria uma verdadeira matriz da qual surgiriam novas formas de comportamentos habituais diante da obra de arte. Sob esse viés, a quantidade teria se transformado em qualidade, isto é, "o número muito mais elevado de participantes provocou uma participação de tipo diferente" (BENJAMIN, 1955, p.18). No caso do cinema, houve quem denunciasse a participação das massas como um "passatempo para a ralé" (como aduzia Duhamel), dentre outras análises depreciativas, tidas como "um lugar-comum" por Benjamin. Em sua percepção, na realidade, as massas distraídas "absorvem em si a obra de arte".

Exemplo significativo seria o da construção de edifícios, tendo em vista sua recepção distraída e coletiva. Ter-se-ia, nesse caso, uma recepção de dois tipos: por meio do uso (tátil) e por meio da percepção (ótica). A arquitetura, enquanto um "protótipo de uma obra de arte", seria atualizada com o passar do tempo, de forma gradual, por meio do hábito, após a aproximação da recepção tátil. Em última instância, no caso da arquitetura, o hábito determinaria, de sobremaneira, a recepção visual.

Benjamin utilizou-se do exemplo supracitado da arquitetura para compreender a relação das massas com a obra de arte. Para ele, quem se distraía também poderia criar hábitos. Em sua análise:

A recepção na diversão, cada vez mais perceptível em todos os domínios da arte, e que é sintoma das mais profundas alterações na percepção, tem no cinema o seu verdadeiro instrumento de exercício. No seu efeito de choque, o cinema vai ao encontro desta forma de recepção. O cinema rejeita o valor de culto, não só devido ao facto de provocar no público uma atitude crítica, mas também pelo facto de tal atitude crítica não englobar, no cinema, a atenção. O público é um examinador, mas distraído (BENJAMIN, 1955, p.19).

Diante do exposto, Benjamin reconheceu que o cinema, por meio da “recepção na diversão”, rejeitaria o valor da “tradição”, do “culto”, tendo em vista que engendraria uma atitude crítica do espectador, ainda que não atenta ou contemplativa. Haveria, de fato, um examinador, ainda que distraído diante de uma sequência de imagens intermitentes.

Na obra de Benjamin, ademais, pode-se inferir um certo otimismo em relação aos meios de comunicação de massa, especialmente o cinema de massas e a reprodutibilidade técnica. Isto porque, tais meios permitiriam que as expressões artísticas caíssem em domínio popular, de modo que o produzido coletivamente fosse verdadeiramente apropriado pela coletividade (OLIVEIRA; FIGUEIREDO, 2006). Se, por um lado, a reprodutibilidade teria o viés de eliminar os traços da herança cultural; por outro, ensejaria um novo tipo relação da coletividade com as artes: forneceria às massas os subsídios para a contestação das estruturas sociais vigentes.

A POTENCIALIDADE POLÍTICA DA ARTE NO PÓS-1964

No período da ditadura civil-militar brasileira, pós-golpe de 1964, as artes ocuparam um papel central no âmbito da resistência à opressão social, política e cultural. O engajamento político dos artistas, fosse na música, teatro, cinema ou artes plásticas, tornou-se uma preocupação central do regime repressivo que, por meio de censura e prisões, tentou cercear a imaginação e a liberdade de expressão, em nome da dita “segurança nacional”, da moral e dos “bons costumes”.

Assim como aduzido pela Comissão Nacional da Verdade (CNV), esse foi um período de “extraordinário florescimento cultural gerado por uma imaginação cujas linguagens estéticas encontravam-se em estado de disponibilidade, maleabilidade e trânsito permanente entre arte e realidade”(CNV, 2014, Vl.3, p. 344). No campo artístico, as diversas linguagens estéticas foram mobilizadas no sentido de se ampliar as margens interpretativas e suscitar reflexões sobre a repressão e a negação de direitos pelo regime ditatorial.

Nas artes plásticas, o pós-64 trouxe consigo uma verdadeira “diluição de barreiras éticas e concretas”. A arte atingiu novas audiências, invadiu as ruas, o espaço comum. Deixou de se restringir aos limites físicos e morais dos museus, incorporou elementos tidos, pelo regime estabelecido, como “ímorais” e subversivos (CNV, 2014, Vl.3, p. 363).

Nesse sentido, conheceu-se um processo de "redimensionamento estético" inspirado nas mais destacáveis tendências internacionais, como, por exemplo, a *pop art* norte-americana e o *nouveau réalisme* francês. As expressões artísticas passaram a “situar o sujeito no contexto de uma sociedade massificante e repressiva” valendo-se de uma iconografia identificada à cultura de massas (CNV, 2014, Vl.3, p. 363).

A edição do Ato Institucional n. 5, em dezembro de 1968, representou o recrudescimento da repressão, censura e violência do regime. Nesse contexto, expressões artísticas foram censuradas, exposições de arte foram fechadas e, ademais, suprimiu-se qualquer estímulo às artes experimentais através de museus e galerias de arte. Um fato destacável foi o fechamento da II Bienal da Bahia, no mesmo mês de promulgação do AI-5. Na ocasião, organizadores foram presos e obras recolhidas pelo governo do estado. Apesar de a Bienal ter sido aberta semanas depois, aquele sinal foi interpretado como um “alarme de incêndio” por artistas consagrados brasileiros, que optaram por deixar o país, como Hélio Oiticica e Lygia Clark (CNV, 2014, Vl.3, p. 363).

Ainda assim, importantes artistas permaneceram no país e precisaram utilizar de todo o seu capital imaginativo para sobreviver ao aumento da violência e da censura. Artur Barrio, por exemplo, chocou o público com a inserção, em espaços públicos, de trouxas de pano, preenchidas com material orgânico, dejetos e carne, cortadas a golpes de faca, de onde se podia notar o escoamento de sangue. Tais trouxas, que remetiam a corpos ensanguentados, foram deixadas em terrenos baldios do Rio de Janeiro e no rio principal que corta a cidade de Belo Horizonte. Barrio objetivava, com sua obra “Trouxas Ensanguentadas” (1970), denunciar a desova de corpos de assassinados durante o regime repressivo.

Artistas como Barrio, Antônio Manuel e Cildo Meireles tornaram-se expoentes da chamada “arte de guerrilha”, expressão que se traduz nas produções de artistas de vanguarda no Brasil durante o período da ditadura militar. Na análise de Artur Freitas (2013), trata-se de uma produção de contracultura, de um “projeto conceitualista”, no qual artistas reagiam à repressão política, à negação de direitos e à censura no período posterior ao AI-5.

A "arte de guerrilha" não buscava a beleza, mas a verdade, a denúncia, o constrangimento. Tornou-se uma estratégia política, retirando o objeto de arte de um museu ou de uma galeria de

arte, situando-o na vida real, no cotidiano dos sujeitos-passantes. Nesse sentido, podemos destacar a obra de Cildo Meireles, “as inserções em círculos ideológicos”.

Em 1970, Meireles idealizou um verdadeiro “sistema de contrainformação”, que não poderia ser controlado ou cerceado pelo sistema repressivo, contrapondo-se às informações da imprensa escrita, rádio e TV (ITAGUI; SOUSA, 2018). Sua obra “Inserções em Circuitos Ideológicos” era composta por dois projetos. No primeiro, o chamado projeto “Coca-Cola”, Meireles marcou, em garrafas retornáveis do refrigerante, informações e opiniões críticas ao governo militar, colocando-as, posteriormente, em circulação. Enquanto vazias, os escritos eram praticamente invisíveis a olho nu. Uma vez preenchidas por líquido escuro, as informações tornavam-se legíveis aos “consumidores”, que receberam mais de mil garrafas postas em circulação pelo artista. No segundo projeto, intitulado Cédula, notas de cruzeiros e dólares foram carimbadas com dizeres que denunciavam o sistema repressivo e suas amarras capitalistas. Dentre esses, o que se tornou mais célere foi a pergunta: “Quem matou Herzog?”.

No presente trabalho, será realizada uma análise mais atenta ao projeto Cédula, mais especificamente quanto à pergunta sobre Herzog e a potencialidade política da arte nesse caso concreto.

QUEM MATOU HERZOG?

Nascido na Iugoslávia e residente no Brasil desde a infância, o jornalista Vladimir Herzog trabalhou em importantes veículos de comunicação no Brasil e no exterior. Em 1975, ocupava o posto de Diretor do telejornal Hora da Notícia, transmitido pela TV Cultura de São Paulo. Naquele ano, Herzog foi intimado a comparecer às dependências do Destacamento de Operações de Informações - Centro de Operações de Defesa Interna (DOI/Codi), onde deveria prestar esclarecimentos às autoridades sobre sua atuação profissional. Atendendo à convocação, Herzog apresentou-se nas instalações militares, de onde nunca regressou.

As Forças Armadas, logo após os fatos, divulgaram a versão oficial de que o jornalista havia cometido suicídio nas dependências estatais. Nos principais meios de comunicação foi divulgada uma fotografia, na qual Herzog era visto pendurado a uma corda. A disposição do cenário, contudo, passou a levantar suspeitas sobre o enforcamento, sugerindo que poderia ter havido uma simulação de suicídio.

A morte de Herzog, membro da comunidade judaica e jornalista de renome - não identificado com o estereótipo do “terrorista”, construído pelo regime - teve grande repercussão e

tornou-se um marco na luta contra a repressão do Estado ditatorial. Um evento ecumênico, promovido na Catedral da Sé, em São Paulo, e celebrado pelo cardeal dom Paulo Evaristo Arns, pelo rabino Henry Sobel e pelo pastor James Wright, reuniu milhares de pessoas. O evento foi tido como um ato de resistência e passou à história como um dos acontecimentos fundamentais no processo de oposição ao regime repressivo.

Ainda em 1975, após o escândalo suscitado pela morte do jornalista Vladimir Herzog, nos porões do sistema repressivo, Meireles recorreu à "arte de guerrilha". O artista carimbou notas de um Cruzeiro com a pergunta "Quem matou Herzog?" e as devolveu para a circulação no mercado, por meio de suas próprias compras correntes. Influenciado por uma tradição neoconcreta, Meireles transformou o espectador em ator no momento em que sua obra chegava às mãos de um comerciante ou de um consumidor. O espectador-ator tornou-se um elo de uma verdadeira corrente de contestação, um potencial participante da própria obra (RODRIGUES, 2012, p. 105).

Nesse sentido, o objeto, no caso a obra de arte, não é enquadrado em exposições de arte, mas inserido na vida real, no uso corrente do dia-a-dia. Há, portanto, uma "ressignificação cultural e simbólica do objeto", nas palavras de Rodrigues (2012, p. 107), que se materializa em estratégia política: o jornalista morto, retirado do sistema, volta a fazer parte desse mesmo sistema, mas de uma forma simbólica, por meio da repetição de seu nome (RODRIGUES, 2012, p.107). Meireles, por seu turno, evocou, na cultura de massa, o nome daquele que "deveria" ser esquecido.

Tratava-se, ademais, de uma mensagem anônima, que tinha o viés de denunciar as causas não esclarecidas da morte de Herzog, uma vez que circulara nos meios de comunicação uma foto do corpo do jornalista que sugeria um suicídio forjado. O anonimato da denúncia, ao passo que intrigava os órgãos de informação, também resignificava o lugar e o papel da obra de arte (VILELA, 2018). Em relação ao seu projeto, Meireles declarava: "a reprodução dessa peça é livre e aberta a toda e qualquer pessoa" (MEIRELES *apud* VIVELA, 2018).

Conforme já aduzido, a censura e repressão impostas pela ditadura civil-militar impactaram frontalmente as manifestações artísticas e, em última instância, levaram ao autoexílio artistas plásticos de renome no país. Aqueles que se expressassem de forma contrária aos interesses do regime, mesmo que sob o manto do jornalismo investigativo, poderiam ter o mesmo destino de Herzog. Nesse ponto, reside um dos pontos de genealidade da obra de Meireles: tratava-se de um objeto circulável, reproduzível por qualquer um, não havia uma titularidade única - uma vez posto em circulação o primeiro "artista" perderia o "controle" sobre sua criação para os espectadores-participantes.

Sob esse viés, a lógica da reprodutibilidade da “arte de guerrilha” subvertia a cartilha de ação dos órgãos de inteligência e censura do regime ditatorial. Ao final, o artista valeu-se do mesmo sistema de contrainformação utilizado pelos algozes militares: o anonimato. Isto porque, da mesma forma que os codinomes militares protegiam e davam guarita à ação dos agentes torturadores, o artista inominado resguardava sua integridade física e democratizava sua obra de arte. Ademais, ao passo que a figura de Herzog era retirada de circulação por meio da brutalidade dos agentes ditatoriais, seu nome era reinserido na vida cotidiana das pessoas, uma espécie de “Herzog, presente!”.

No caso em tela, pode-se dizer, que Meireles empreendeu uma dessacralização do objeto de arte, em um movimento que nos remete à obra de Walter Benjamin. A obra "Cédulas" tem por característica sua reprodutibilidade sem limites, a possibilidade de que seja reproduzida por qualquer pessoa, a qualquer tempo. Nas palavras de Meireles: "A maior parte das minhas obras pode ser reconstruída; a preocupação é fazer obras libertas do autor, da corporeidade que legitima o original. Queríamos nos libertar da aura do original" (MEIRELES *apud* CAVALCANTI, 2014).

Trata-se, portanto, do processo analisado por Benjamin (1955), angariado, inicialmente, pelo progresso industrial, no qual a arte deixa de ocupar “lugar sagrado”, tornando-se massificada e mais acessível no cotidiano. Na era da reprodutibilidade técnica, a “aura” deixa de ser um elemento essencial à valorização das obras de arte. A distinção entre original e cópia torna-se menos fundamental e, em algumas situações, inclusive, obsoleta.

A obra de Meireles é realizada sob o principal signo capitalista, o papel-moeda verdadeiro, utilizado para fins de circulação comercial. Tratava-se de um objeto já industrializado (*readymade*), que possuía um valor corrente, no qual o artista interveio e o ressignificou afim de suscitar reflexões e narrativas críticas (RODRIGUES, 2012, p.106). E, nesse ponto, reside um paradoxo fundamental no projeto “Cédulas”: tratava-se de uma obra em domínio público, reproduzível, que não intencionava o lucro angariado por direitos autorais.

O que caracteriza a obra em questão não é sua “aura”, nem sua "beleza" estética; mas o despertar do espectador-participante, a busca pela "verdade" diante dos silenciamentos e do sistema de contra-informação do regime ditatorial:

Nem sempre a função é buscar a beleza. Talvez o percurso esteja muito mais ligado à questão da verdade do que da beleza. O que eu acho interessante no objeto de arte é quando ele sequestra o espectador, naquele lugar e naquele momento. Mesmo que seja por milionésimos de segundo, está você e o objeto, você sai daquele lugar, naquele momento, e vive uma experiência única, por mais breve que seja... Não é um êxtase, mas é alguma coisa que altera profundamente a tua relação normal com aquele espaço, aquela rua, aquela cidade, aquele país, entendeu? É quando o objeto faz o sujeito esquecer-se de si mesmo.

Para mim, isso está muito próximo do que é a beleza em arte. (MEIRELES *apud* HERZOG, 2006, p. 74 *apud* RODRIGUES, 2012, p. 106).

Finalmente, conforme afirmação de Meireles, infere-se uma crítica ao conceito de “aura de arte”, “o valor singular da obra de arte ‘autêntica’” (expressão utilizada por BENJAMIN, 1955). O relevante em sua arte conceitualista é a “exploração da capacidade sensorial do público, empregando cada vez mais materiais precários, efêmeros, de uso cotidiano e popular” (ARANHA; OLIVEIRA, 2012, p.23).

HERZOG, PRESENTE!

Quarenta anos após a circulação da primeira cédula “Quem matou Herzog?”, a obra de Meireles possui um alto valor no mercado da arte, tendo sido exposta em importantes museus e galerias pelo mundo. O recente ressurgimento de cédulas idênticas, reproduzidas pelo artista Cláudio Trindade - seguindo as próprias instruções de Meireles -, de uma forma irônica, veio a reatualizar, no atual contexto, questões relacionadas à falsificação e ao próprio mercado da arte. Tal gesto nos remete, imediatamente, à obra de Walter Benjamin.

Na obra reproduzida por Trindade, a nota de cruzeiro era original e o carimbo, uma reprodução perfeita do confeccionado à época. Não se haveria de falar em distinção entre original e cópia (VILELA, 2018). Sob esse viés, mais uma vez, o conceito de “aura” do objeto de arte demonstrou-se obsoleto e inaplicável, suscitando uma série de questionamentos. Tratava-se de uma falsificação ou uma cópia autorizada pelo autor? Ao tomar nota da situação, o próprio Meireles respondeu lisongeador: “Se estão falsificando minha obra, é porque eu devo ser um artista importante” (MEIRELES *apud* ROSA, 2011).

Para além da crítica ao conceito tradicional de arte e de autoria, a re-circulação de tais cédulas nos recorda que a pergunta sobre a autoria da morte de Herzog permanece em aberto, nos dias de hoje. O jornalista foi morto, em razão de “lesões e maus tratos sofridos durante os interrogatórios em dependência do II Exército (DOI-CODI)”, conforme já afirmado no novo atestado de óbito, emitido em 2013, após anos de reivindicações de seus familiares. Inclusive, recentemente, em julho de 2018, o Estado brasileiro foi condenado, pela Corte Interamericana de Direitos Humanos, por perpetuar a impunidade e obstar o acesso à justiça ao núcleo familiar direto de Herzog. O Tribunal de San José determinou que o Estado Brasileiro deveria “reiniciar com a devida diligência, a investigação e o processo penal cabíveis pelos fatos ocorridos em 25 de outubro de 1975”. Não obstante a condenação supranacional, o país perpetua a injustiça em relação às

violações do passado e, por conseguinte, oferece guarida ao cometimento de atos análogos pelas forças repressivas do presente.

Após o supracitado episódio, novas cédulas carimbadas passaram a circular, confundindo, mais uma vez a crítica especializada em arte. O caso mais destacável, possivelmente pelo reconhecimento de sua autoria pelo próprio Meireles, foi o da frase: “cadê o Amarildo?”, escrita em notas de Real, em 2013. Novamente, o artista denunciava o silêncio do aparato estatal diante da morte de uma vítima das forças de segurança pública. Expunha, nas entrelinhas, a continuidade de uma política repressiva em tempos de “democracia procedimental”. O nome de uma vítima da violência policial - que nos cálculos da política de segurança pública do Estado seria apenas um “efeito colateral”, indesejável, mas aceitável diante dos imperativos coletivos de “pacificação” - continuava a circular no dia-a-dia, de forma a não ser esquecido e tido como mais um número “sem rosto e sem história” nas estatísticas oficiais.

Já em 2018, novas cédulas carimbadas com frases de protesto circularam no país. Um mês após os assassinatos da vereadora Marielle Franco (PSOL) e de seu motorista, Anderson Gomes, cédulas com os dizeres “Quem matou Marielle Franco?” passaram a circular na cidade do Rio de Janeiro. Os assassinatos de Marielle e Anderson, em março daquele ano, assim como o de Herzog, foram motivados por razões políticas, em que pese os diferentes momentos históricos-sociais em que os crimes foram cometidos. Esse protesto de autoria desconhecida, mas inspirado na obra de Meireles, foi apenas um a dentre as várias formas de intervenções urbanas motivadas pela busca incessante por respostas sobre o crime cometido contra Marielle e Anderson.

Nessa noção intervenção artístico-política, a ideia de autoria, de “aura” ou de originalidade é fluida, assim como a corrente de disseminação de ideias que tais intervenções propiciam. As notas de Real que denunciam a impunidade do caso Marielle e Anderson continuam a circular e, como uma espécie de “centelha do acaso”, quando recepcionadas por consumidores “distraídos”, inserem-se em uma corrente de resistência por via de uma memória cotidianamente renovada.

A reprodução da obra de Meireles, no contexto de graves violações de direitos humanos perpetradas por agentes do Estado em tempos de democracia procedimental, traz consigo um verdadeiro simbolismo e uma denúncia: os padrões de violência estatal e de silenciamento perpetuam-se através do tempo. Nos termos do próprio Benjamin, em suas Teses sobre o Conceito de História, “(a) tradição dos oprimidos nos ensina que o “estado de exceção” em que vivemos é na verdade a regra geral” (BENJAMIN, 1985).

Diante dos silêncios eloquentes e da ausência de respostas das instituições do Estado, é preciso ecoar, socialmente, mensagens que escovem a história pretérita e recente à contrapelo.

Incutir nos meios sociais tais questionamentos é um ato de resistência contra a perpetuação de uma cultura de impunidade e os intentos oficiais de apagamento e silenciamento da memória social em relação ao passado repressivo

REFERÊNCIAS

ARANHA; OLIVEIRA. *Cildo Meireles: um olhar para cada dia de vida e arte* (2012). Disponível em: <<https://core.ac.uk/download/pdf/37522976.pdf>>. Acesso em: 07 de janeiro de 2019.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica* (1955). Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4179833/mod_resource/content/1/A%20OBRA%20DE%20ARTE%20NA%20ERA%20DE%20SUA%20REPRODUTIBILIDADE%20TÉCNICA.pdf>. Acesso em: 07 de janeiro de 2019.

_____. As Teses sobre o Conceito de História. In: *Obras Escolhidas*, Vol. 1, p. 222-232. São Paulo, Brasiliense, 1985.

CAVALCANTI, Jardel Dias. O assassinato de Herzog na arte. In: *Digestivo Cultural* (2014). Disponível em: <https://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=4050&titulo=O_assassinato_de_Herzog_na_arte>. Acesso em: 07 de janeiro de 2019.

COMISSÃO NACIONAL DA VERDADE. *Relatório Final*. Vl. 3. (2014). Disponível em: <<http://cnv.memoriasreveladas.gov.br>>. Acesso em 07 de janeiro de 2019.

FREITAS, Artur. *Arte de Guerrilha: Vanguarda e Conceitualismo no Brasil*. EDUSP Livraria: São Paulo, 2013.

ITAGUY; SOUSA. *Sobre(vivência) da violência: os rastros silenciados da ditadura civil-militar brasileira* (2018). Disponível em: <<http://psicanalisedemocracia.com.br/2018/07/sobrevivencia-da-violencia-os-rastros-silenciados-da-ditadura-civil-militar-brasileira-gabriela-weber-itaquy-e-edson-luiz-andre-de-sousa/>>. Acesso em: 07 de janeiro de 2019.

OLIVEIRA; FIGUEIREDO. RESENHA BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: *Revista Pensar a Prática* (2006). Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/fe/article/view/130/1487>>. Acesso em: 07 de janeiro de 2019.

RODRIGUES, Wallace. Arte de guerrilha no Brasil ditatorial: O caso das produções de Cildo Meireles e Hélio Oiticica pela via filosófica de Giorgio Agamben (2012). In: *Palíndromo*. Disponível em: <<http://www.revistas.udesc.br/index.php/palindromo/article/view/3456>>. Acesso em: 07 de janeiro de 2019.

ROSA, Victor da. Cildo Meireles: quem matou o falso Herzog? In: *Sibila Revista de Poesia e Crítica Literária* (2010). Disponível em: <<https://sibila.com.br/cultura/cildo-meireles-quem-matou-o-falso-herzog/4486>>. Acesso em: 07 de janeiro de 2019.

VILELA, Lucila. Diálogo aberto: quem matou Herzog? In: *Interative*. Disponível em: <<https://interartive.org/2011/11/cedula-herzog>>. Acesso em: 07 de janeiro de 2019.

Universidade Católica de Petrópolis
Centro de Teologia e Humanidades
Rua Benjamin Constant, 213 – Centro – Petrópolis
Tel: (24) 2244-4000
synesis@ucp.br
<http://seer.ucp.br/seer/index.php?journal=synesis>



CATALDO DE SOUZA TILO DOS SANTOS, Amanda. REFLEXÕES SOBRE A POTENCIALIDADE POLÍTICA DAS OBRAS DE ARTE EM WALTER BENJAMIN. **Lex Humana**, v. 12, n. 1, p. 1-16, jul. 2020. ISSN 2175-0947. Disponível em: <http://seer.ucp.br/seer/index.php/LexHumana/article/view/1984>
