



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação em Humanidades
Instituto de Letras

Juliana Carvalho de Araujo de Barros

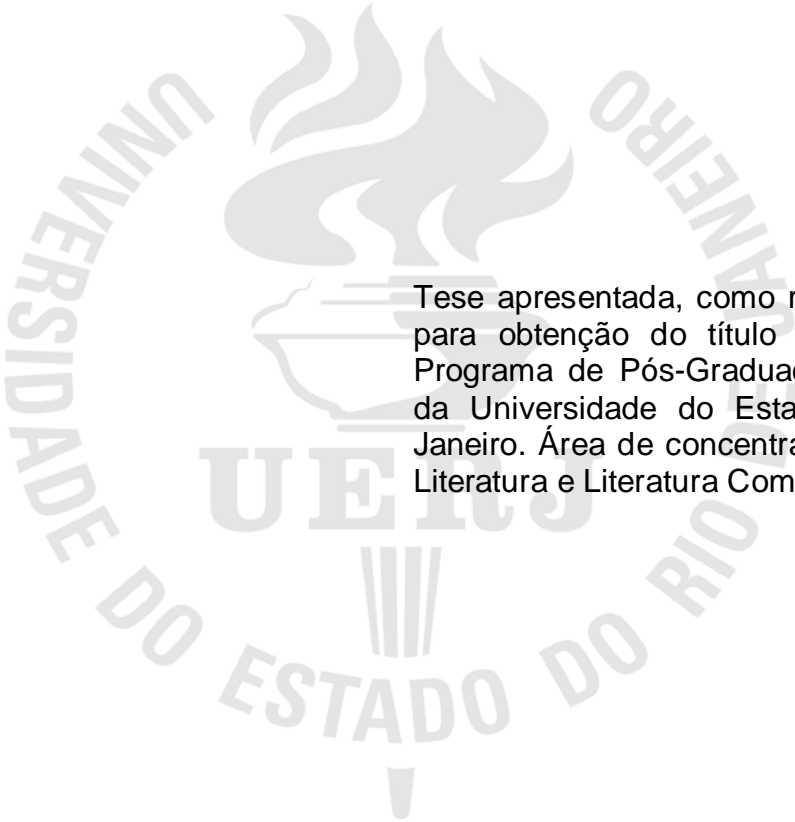
A vida como obra de arte: de Andy Warhol a Chacal
ou
do A ao C e de volta ao A/C

Rio de Janeiro

2018

Juliana Carvalho de Araujo de Barros

A vida como obra de arte: de Andy Warhol a Chacal
ou
do A ao Z e de volta ao A/C



Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada

Orientadora: Prof.^a Dra. Ana Cristina de Rezende Chiara

Rio de Janeiro

2018

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

B277 Barros, Juliana Carvalho de Araujo de.
A vida como obra de arte: de Andy Warhol a Chacal ou do A ao Z
e de volta ao A/C / Juliana Carvalho de Araujo de Barros.- 2018.
203 f. : il.

Orientadora: Ana Cristina de Rezende Chiara.
Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de
Janeiro, Instituto de Letras.

1. Escritores e artistas – Teses. 2. Chacal, 1951- - Biografia –
Teses. 3. Warhol, Andy, 1928-1987 – Biografia – Teses. 4.
Performance (Arte) – Teses. 5. Criação (Literária, artística, etc.) –
Teses. I. Chiara, Ana Cristina. II. Universidade do Estado do Rio de
Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU [82:7]:92

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial
desta tese, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Juliana Carvalho de Araujo de Barros

A vida como obra de arte: de Andy Warhol a Chacal
ou
do A ao Z e de volta ao A/C

Tese apresentada, como requisito para a obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Aprovado em 19 de abril de 2018.

Banca Examinadora

Prof.^a Dra. Ana Cristina de Rezende Chiara (Orientadora)
Instituto de Letras da UERJ

Prof. Dr. Leonardo Davino de Oliveira
Instituto de Letras - UERJ

Prof.^a Dra. Fernanda Teixeira de Medeiros
Instituto de Letras - UERJ

Prof. Dr. Frederico Oliveira Coelho
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Miguel Jost Ramos
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2018

DEDICATÓRIA

Ao amor, o maestro

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente à minha muito querida orientadora, Profa. Dra. Ana Cristina de Rezende Chiara, pela paciência, pelo carinho, pelo incentivo – sem ele não teria ido à NYU – e pela confiança a mim dedicados. Sua companhia durante todo o meu percurso acadêmico tornou possível este trabalho.

Ao professor Eduardo Subirats, que acreditou na minha pesquisa e me acolheu na New York University. Muito obrigada pelas aulas, pela partilha do saber.

À banca de qualificação (professores Fernanda Medeiros e Frederico Coelho), pelas valiosas sugestões e orientações que ajudaram a nortear este trabalho.

Aos meus pais amados Eliane e Marco, que tanto amor me dedicam, vocês são a razão de tudo.

Ao meu amado marido Angelo, juntos aprendemos a fé na vida. Obrigada por segurar minha mão vida adentro neste delicioso caminho que construímos diariamente. Aos nossos filhotes Branca, Baltha e Bart, que enchem nossa vida de alegria e pelos.

Às minhas lindas irmãs Mari, Bella e Dani, por trazerem à minha vida beleza, graça e dias ensolarados. Ao meu afilhado Miguel, você me faz fada madrinha. Aos meus cunhados Cesar e Renato, pela amizade sincera de todas as horas.

Às minhas queridas amigas Renata Ferreira, Paula Rosa – companheiras desde a Iniciação Científica em Literatura Brasileira, com nossa sempre orientadora e musa Ana Chiara –, e Fabiana Farias, nós quatro juntas descobrimos a literatura, a pesquisa e, sobretudo, a amizade.

Ao Grupo de Pesquisa Bioescritas, vocês me inspiraram e me ajudaram incansavelmente com dicas, longas conversas e exemplo profissional e de vida. Meu muito obrigada.

Aos amigos, pelas horas divertidas e plenas de alegria.

A Capes, pela bolsa de Doutorado Sanduíche concedida, que viabilizou o aprofundamento desta pesquisa.

POP ART

ande logo seja breve leve love
breve leve now ou never leve love

pop art art pop

é melhor e dá ibope

pop pop pop art

art art art pop

pop art é cultura

aproveite enquanto dura

pop art em toda parte

agora também em marte

.....

pop art: use abuse e descarte!

Chacal

PAPO POP

vamos bater um papinho

bem popinho

vamos bater um pozinho

Chacal

O homem não é mais artista,

tornou-se obra de arte.

Nietzsche

Faz de tua vida uma obra de arte.

Nicolas Bourriaud

RESUMO

BARROS, Juliana Carvalho de Araujo de. *A vida como obra de arte: de Andy Warhol a Chacal ou do A ao Z e de volta ao A/C*. 2018. 203 f. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

Tenho como objetivo principal fazer um estudo comparado de dois multiartistas da pop art e da contracultura, respectivamente: Andy Warhol e Chacal, a partir de uma perspectiva bioescrítica que conjuga vida & obra. Ou seja, questões ligadas desde a figura pública do artista ao corpo em consonância com a obra, à pose, à performance, à máscara, à dialética arte e vida. Para tanto, a partir de Jean Baudrillard e Antoine Compagnon, refletiremos sobre o lugar que nossos artistas ocupam tanto no mercado quanto na sociedade. Usaremos também aportes biográficos e críticos (Fernanda Medeiros, Sergio Cohn, Arthur Danto, Tony Scherman, David Dalton, Octavio Paz, Nicolas Bourriaud, além das bioescritas de Warhol e Chacal) no sentido de investigar essas articulações buscando estabelecer os quadros analíticos de semelhanças e diferenças entre os dois nos seus contextos de produção e de recepção.

Palavras-chave: Chacal. Andy Warhol. Performance. Vida & obra. Bioescrita.

ABSTRACT

BARROS, Juliana Carvalho de Araujo de. *Life as a work of art: from Andy Warhol to Chacal or from A to Z and back to the A/C*. 2018. 203 f. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

I have as main objective to make a comparative study of two multiartists of pop art and counterculture, respectively: Andy Warhol and Chacal, from a *bioescrítica* perspective that combines life & work. That is, issues linked from the public figure of the Artist to the body in harmony with the work, the pose, the performance, the mask, the dialectic art and life. To do so, from Jean Baudrillard and Antoine Compagnon, we will reflect on the place that our artists occupy both in the market and in society. We will also use biographical and critical contributions (Fernanda Medeiros, Sergio Cohn, Arthur Danto, Tony Scherman, David Dalton, Octavio Paz, Nicolas Bourriaud, besides Warhol and Chacal *bioescritas*) in order to investigate these articulations seeking to establish the analytical frameworks of similarities and differences between the two in their production and reception contexts.

Keywords: Chacal. Andy Warhol. Performance. Life & work. *Bioescrita*.

SUMÁRIO

	COLOCANDO AS MÁSCARAS	9
1	A de ANDREJ WARHOLA.....	22
2	B de BEAT	44
3	M de MÁSCARAS	69
4	C de CHACAL	83
5	A de ARTIMANHA	103
6	P de POP.....	106
7	A de AMÉRICA	108
8	F de FETICHE	116
9	M de MERCADORIA	139
10	V de VOYEUR	142
11	P de PUNK	155
12	E de ARTE ENCARNADA	161
13	DA ARTE À VIDA. DA VIDA À ARTE	176
	REFERÊNCIAS	190
	ANEXO A	198
	ANEXO B	202
	ANEXO C.....	203

COLOCANDO AS MÁSCARAS

*Sou por uma arte que adquira a sua forma das linhas da própria vida,
que se torça e se estenda e acumule e expila e pingue, e seja pesada
e grosseira e obtusa e doce e estúpida como a própria vida...
Sou pela arte que seja vestida e tirada, como as calças, que desenvolva
buracos, como as meias, que seja comida, como um pedaço de torta, ou
abandonada com grande desprezo, como um pedaço de merda...
Sou pela arte coberta de ataduras. Sou pela arte que mande e rode
e corra e pule...
Sou pela arte que rodeie e ronque como um lutador. Sou pela arte
que solte os cabelos.
(Claes Oldenburg)*

*Encarnação da arte como metáfora da vida,
encarnação do artista como metáfora do ser humano.
(Silviano Santiago)*

Tudo começou em 2010, em uma reunião do grupo de pesquisa *Corpo e Experiência* – liderado por nossa orientadora Ana Cristina Chiara –, com discussão sobre a premiada foto da Bibi Aisha (World Press 2010), uma mulher que ostentava seu rosto, levemente inclinado e de perfil, encarando a lente fria do fotógrafo Jodi Bieber. Foi Leonardo Davino, integrante do grupo e hoje professor da UERJ, que levou um encarte da Caixa Cultural em que a jovem estava estampada. Se não fosse por um detalhe que gritava, seria apenas mais um encarte, mais uma foto entre milhares de outras. Mas Bibi, no lugar do nariz, tinha um buraco. A jovem afegã, vítima de uma sociedade patriarcal e autoritária, teve o rosto mutilado por seu próprio marido. Ainda assim, seu olhar – o punctum, nosso punctum – era assustadoramente calmo. A ausência daquele nariz perturbava tanto que me levou, inicialmente, a refletir sobre como a ausência – ou a sensação de – pode ser mais potente do que a presença e, sobretudo, como o corpo habita a obra de arte – ou é habitado por ela.

Parti da seguinte questão: que ausência é esta que causa horror? Grumbrecht, em seu livro *Produção de Presença*, chama atenção para um movimento duplo de “um nascimento para a presença” e de um “desaparecer da presença”, em “que os efeitos de presença que podemos viver já estão sempre permeados pela ausência”, principalmente na cultura contemporânea ocidental, uma cultura essencialmente de sentido, em que sempre tentamos atribuir só “um pouco mais de sentido” a tudo (pp. 134-5). Horrorizada, fiquei a contemplar a serenidade

estampada nos olhos de Bibi e naquele quase sorriso à la Gioconda, que oferece de volta todo o horror de uma sociedade opressora para a maioria, sobretudo, para as mulheres.

Dessa forma, minha questão central é, primeiramente, o corpo, a presença do corpo. Então, a lembrança das dores de cabeça de Roland Barthes¹ vieram à lembrança. O intelectual francês só sentia seu corpo em suas crises de enxaqueca. A falta do nariz de Bibi levou-me à percepção de outra ausência: a do corpo do artista, esse corpo de carne que se habita, já que a arte era preferencialmente racional e permeada por metodologias intelectuais – protagonismo do intelecto sobre o corpo no processo artístico. Assim, investigarei artistas que romperam com esta tradição do corpo espectral, convocando o corpo (nas mais diversas acepções da palavra) a penetrar na cena artística. Eles foram, por isso, importantes para suas gerações. Movimento inverso: o nascimento da presença do corpo de artista é tão potente que levou muitos críticos a questionar a qualidade artística de seus trabalhos.

Dessa forma, farei um estudo comparado de dois artistas que angariaram para seus trabalhos artísticos novas possibilidades de realização, transmissão e recepção, além de encarnarem a própria arte que criavam – apontada por alguns críticos como polêmica e controversa, possivelmente pelo caráter pioneiro, tal como veremos adiante: Andy Warhol e Chacal. Eles, personalidades inovadoras, fazem-se fundamentais para pensarmos a arte pós-moderna e contemporânea e a figura do artista.

Antes das vanguardas europeias, para ser considerado arte, o objeto artístico necessitava ter um caráter de excepcionalidade, isto é, o artista precisava lançar mão de técnicas elaboradas a fim de transformar o ordinário em extraordinário, isto é, criar seu objeto como algo único, raro, original. Com as vanguardas, é o ordinário que está no cerne da obra de arte. É o objeto do cotidiano que vai ocupar o espaço no museu, ainda, sem alteração aparente. A linguagem do cotidiano, coloquial, vai figurar no poema. Estreita-se a relação arte e vida.

O artista pós-vanguarda procura frequentar a vida cotidiana, ordinária, como parte dela. Ele perde sua aura (cf. Baudelaire, Benjamin etc.) e acha por bem perdê-

¹ “Meu corpo só existe para mim mesmo sob duas formas correntes: a enxaqueca e a sensualidade” (BARTHES, 2003, p. 74).

la e ser visto “como simples mortal”². Surgem os artistas, feitos de carne – “igualzinho a você, como vê!” – e de arte, como Marcel Duchamp, que seleciona objetos do cotidiano – quanto mais comuns e seriados, melhores são – e os transforma em arte; no Brasil, Oswald de Andrade, para o qual “A poesia existe nos fatos”³, isto é, a realidade e o cotidiano são matérias-primas do poema, almejando a uma literatura mais próxima à vida. Warhol está para Duchamp assim como Chacal para Oswald de Andrade, mas vão além. Rupturas. No princípio, era o verbo. E o verbo se fez carne. Warhol e Chacal não apenas buscam colocar a vida no cerne da arte, eles também colocam suas vidas no cerne de seus projetos artísticos, dito de outra forma, eles tornam suas próprias vidas obras de arte. Performance da vida, vida de artista. É crucial sublinhar que, quando falo da vida do artista, não estou remetendo-me à vida pessoal, aliás, pouco se sabe sobre suas vidas cotidianas. O que me interessa é a vida *de* artista e sua obra⁴.

Para refletir acerca desta aproximação entre arte e vida, arte viva, arte encarnada, marcadamente coletiva em seu “espírito de época”, refletirei desde Baudelaire, que retirou o artista de sua torre de marfim, passando por Marcel Duchamp, Oswald de Andrade, Allen Ginsberg, até chegar aos nossos artistas, focos desta pesquisa: Warhol e Chacal, que entenderam bem a herança que receberam de seus predecessores e deram passos além, criando novas relações entre artista, vida e arte. Ao eleger esses dois artistas como foco principal de análise, pretendo formar pontes entre os estudos literários e os de artes visuais, entendendo que ambos partilham das mesmas veredas, caminham lado a lado, criando novas possibilidades de existência, vivência, experiência no mundo contemporâneo.

Dessa forma, a partir de uma perspectiva bioescrítica – que, de acordo com Ana Chiara (2017, p. 3), conjuga vida artística e obra, memória e imaginação, ficção e verdade –, investigarei as escrituras e reescrituras que nossos artistas criaram para suas vidas artísticas, como conjugaram suas vidas aos seus projetos artísticos e, ainda, discutiremos a “emergência de novas subjetividades entendidas como encenação, fragmentação, dessubjetivação e ressignificações instáveis de um ‘eu’”

² BAUDELAIRE, Charles. *Flores do mal*. “A perda da auréola”.

³ ANDRADE, Oswald de. “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”. Disponível em <http://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf>. Acessado em 28 set. 2017.

⁴ O professor e pesquisador Ítalo Moriconi realizou ampla pesquisa sobre vida literária, crítica e biografia no final do século XX.

(CHIARA, 2017, p. 3). Pretendo pensar os projetos artísticos destes expoentes de suas gerações, levantando aspectos de suas trajetórias, pontos luminosos, efeitos da ação da arte na vida, da vida na arte, refletindo sobre nossos *orfeus fudidos*⁵, em seus corpos demasiadamente humanos e, por isso, fraturados, marcados, costurados, perfeitamente imperfeitos.

Com Warhol, deparo-me com um artista que tinha fixação por beleza; vaidoso, usava uma peruca branca para disfarçar a calvície, além de uma cinta para segurar o corpo remendado, sustentá-lo. Sua câmera acabava por transformar homens e mulheres em personagens. Ele mesmo transformou-se em um personagem para o público. Confusão entre vida e arte. Sua postura e sua máquina polaroid despretensiosas perpetuaram uma sociedade que se mostrava fugaz em suas obras.

Com Chacal, sua poética busca eliminar os limites entre a poesia e o poeta; a arte e a vida; a performance; o discurso e a máscara. Chacal mantém hoje a mesma crença de mais de 40 anos – o uma poesia “corpo a corpo com a vida e com o mundo”⁶, uma força de resistência, uma força heroica, *biotônica vitalidade*.

Warhol e Chacal são frutos de uma sociedade em que o consumo é cultura, como também experiência memorável e prazerosa. Adquirem-se bens a depender do poder financeiro do indivíduo, em meio a uma infinidade de opções e ofertas. Após a Segunda Guerra Mundial e a escassez de produtos dela oriunda, a sociedade fortificou-se numa configuração propícia ao desenvolvimento econômico. Símbolos de consumo emergiram de uma forma inédita e a cultura de massa começou a se desenhar: Coca-Cola, enlatados – sopas Campbell's -, jukebox, jeans, minissaia, cinema, música e literatura, tudo isso acessível à massa. De acordo com Philippe Trétiack, em seu livro *Andy Warhol*:

Warhol possessed exceptional powers of intuition – New York was already in revolt; artists were fed up with abstraction and they turned to “scavenging”, routing around in waste bins. Consumer society was under pressure – hijacking, plunder and theft, anything was permitted to artists. [...] The cans sent shivers down the spine; the supermarket display became art gallery pastiche. The European press saw it as a Marxist criticism of capitalism, but it certainly wasn't. Blessed with ubiquity, Warhol did not take

⁵ Expressão usada por Chacal em poema do livro *América*.

⁶ Expressão cunhada pelo escritor e jornalista João Antonio, em seu ensaio “Corpo-a-corpo com a vida” (1975), a fim de pensar uma escrita comprometida com a realidade social nacional esquecida, colocada à margem. (ANTÔNIO, João. *Malhação do Judas Carioca*. Rio de Janeiro: Civilização Carioca, 1975.)

a stand – like his soup cans, he was unaware of any hidden depth.
(TRÉTIACK, 1997, p. 8)

Andy Warhol é um ícone paradoxal e irônico desse fetiche do “consumir é ser feliz”, ou, ainda, “possuir é ser feliz”, em que o indivíduo é, ele mesmo, mero corpo a ser consumido, possuído; a publicidade o bombardeia para adestrar a mente para o consumo, fomentando nele a curiosidade e o gosto pela posse. O próprio artista *pop* escrevera que “Americanos não estão interessados em vender – na verdade, eles preferem jogar fora a vender. O que eles realmente pensam é em comprar – pessoas, dinheiro, países.” (WARHOL, 2008). Warhol retrata a sociedade que o rodeia e sua arte é conhecida porque contém justamente os elementos de consumo que a sociedade deseja. Para o mundo tornar-se mais colorido e acessível, basta comprar. Ou resistir a esse consumo e se colocar contra esse sistema, contra essa cultura, tal como Chacal. Ou buscar, criar a terceira via.

Em 1949, Warhol publica sua primeira ilustração comercial na revista *Glamour*. A partir de então, os pedidos se multiplicam. Em 1955, os sapatos – um dos seus mais famosos temas - aparecem como ilustração do livro *A la Recherche du Shoe perdu*. Sobre tal ilustração, Vera Pechon, em seu livro *Andy Warhol*, comenta:

Warhol inventa el juego, de claras connotaciones fetichistas, de identificar el calzado con el personaje que lo calza. El zapato, como pedestal común de todos los mortales, deja de ser un elemento más del vestuario, un motivo pictórico abstracto, para convertirse en continuación o apéndice de la persona. El torpe toque manual se evidencia en la caligrafía infantil del texto y la firma, probablemente obra de su madre. (PACHON, 1997, p. 8)

Warhol e Chacal – cada qual em suas áreas de atuação e reservadas suas diferenças e seus contextos – lançam mão de objetos cotidianos – antes considerados produtos de consumo para a arte refinada e elitista – para fabricarem/fazerem arte. Eles transfiguram o banal a partir da própria vivência e poética cotidianas, participando de um mesmo e grande processo de transformação da arte. A arte deles se quer acessível para qualquer um que a deseje. Assim, desejo trazer para esta reflexão mais a vida cotidiana com seus encantos, desejos, poesias, por vezes áspera – enfim, todo encantamento e descontentamento que cabe no gesto. Pretendo pensar a arte que vem do corpo, passa para seu suporte artístico (folha, tela etc.) e volta para o corpo – ou, ainda, vem do corpo e nele se realiza. Reivindico a reconciliação de pares aparentemente antitéticos, mas que

caracterizam a essência da própria arte: cultura popular e legitimidade artística, corpo e consciência, artista e obra, práxis e poiesis, vida e arte.

De acordo com Nicolas Bourriaud, em *Formas de vida: el arte moderna y la invención de si*:

la modernidad artística, subproducto de la civilización industrial, nace en el corazón del proceso de racionalización del trabajo. [...] El arte moderno, y ésta es su virtud principal, rechaza considerar como algo separado el producto acabado y la existencia. Praxis igual a *poiesis*. Crear es crearse. Las obras de arte, el contrario que los productos de la industria, resultan inseparables de lo vivido de su autor, vínculo que se afirma aún mas vigorosamente cuando el sistema económico, en su lógica de estandarización y de maquinización, borra de los objetos que fabrica toda huella de la invención humana. (BOURRIAUD, 2016, p. 6)

De acordo com Bourriaud, a arte moderna resiste ao processo global de estandardização, baseando-se nele. O artista se utiliza das técnicas e modos de produção pós-revolução industrial, sua obra repousa em um conjunto de dispositivos formais que “crean puntos de pasaje entre el arte y la vida. Con frecuencia, no se trata sin embargo de abolir la frontera que separa uno y otro, sino de suspenderla manteniéndola intacta” (BOURRIAUD, 2016, p. 7). Arte e vida cotidiana é a base para se entender a modernidade: esta “arte das atividades ordinárias” (Paul Valéry), bebendo da fonte de Marcel Duchamp. O artista moderno habita a arte trasladando-a ao plano da existência, por essa razão “ciertos gestos, ciertos discursos, ciertos modos de existencia, me parecen dignos de atención al igual que una escultura o un cuadro” (BOURRIAUD, 2016, p. 8). Em sua obra, o artista concretiza uma relação com o mundo, transformando a si mesmo e a sua vida, corrigindo-a, tornando-a modelo de sua travessia artística. Ele faz de sua própria vida obra de arte. Assim, ele inventa em si mesmo a postura, as máscaras, as poses, os gestos que o permitirão produzir.

Figura 1 - A la Recherche du Shoe Perdu, de Andy Warhol



Fonte: PECHON, 1997, p. 8.

A partir de Jean Baudrillard, Antoine Compagnon, Nicolas Bourriaud, refletirei sobre o lugar que nossos artistas ocupam tanto no mercado quanto na sociedade. Questões ligadas à pose, à performance, à máscara e ao corpo são caras para pensarmos os artistas objetos desta tese, pois, “na arte pós-moderna, a ideia, a atitude por trás do artista é decisiva.”⁷ Precisamos ter em vista que, sem uma dimensão crítica, não é possível refletir sobre a singularidade da experiência artística, especialmente em um momento em que as fronteiras arte e vida estão cada vez mais borradas.

Para tanto, é necessário fazer um recorte temporal, a fim de poder selecionar o corpus a ser analisado. Dessa forma, considere o período de 1971 a 1987 – período de efervescência e consolidação tanto da *pop* arte quanto da poesia marginal para determos nossa atenção de forma aprofundada. Isso não significa que outros anos não possam ser abordados a fim de elucidar questões relevantes em

⁷ PEDROSA, Mário. “Do porco empalhado ou os critérios da crítica”. In: FERREIRA, Glória (Org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006, p. 210.

perspectiva, no entanto, para fins analíticos, tal período se destacará dentre os demais. Antonio Candido, em “Estouro e Libertação”, afirma que “[...] uma das condições de perfeição de um livro é o fato de encerrar em si alguns dos aspectos fundamentais da sua época” (CANDIDO, 1992, p. 29). Sigo rastros temporais e contextuais do fazer artístico de nossos artistas eleitos, buscando não significados absolutos, mas interpretações possíveis ante ao mundo complexo e inesgotável das artes visuais, da poesia, da performance.

Para sentir a atmosfera que abre a década estudada, leia-se o relato de Eric Fischl, que, em 1970, estudava na escola de arte mais avançada época, a Cal Arts (EUA):

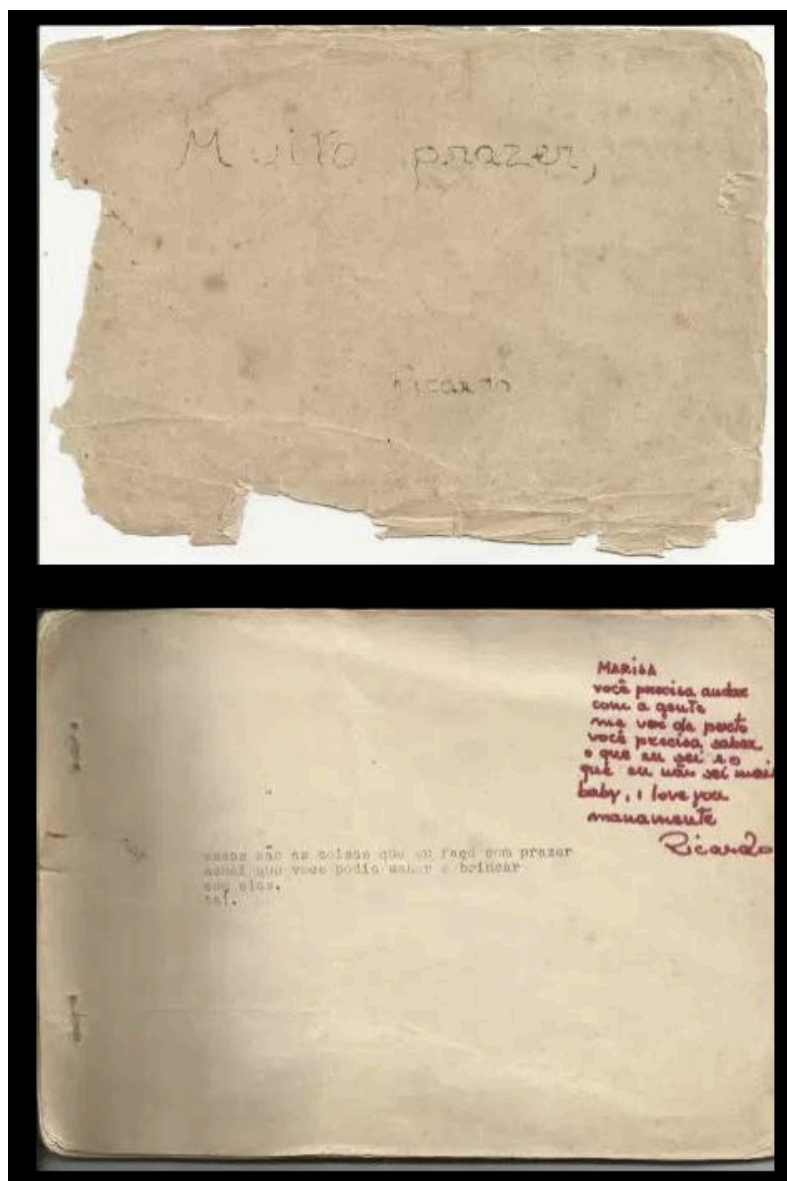
Era por volta de 1970, o pináculo das delirantes ideias liberais sobre educação e auto aperfeiçoamento. Faça suas próprias coisas. Nada de regras. Nada de história. Tivemos aquela aula de desenho organizada por Allan Hacklin. Cheguei atrasado. A aula tinha começado por volta de nove ou dez horas da manhã, mas só pude chegar às onze. Entrei no ateliê, e estava todo mundo nu. Verdade! Estava todo mundo nu. Metade das pessoas estava coberta de tinta. Rolavam pelo chão sobre folhas de papel que haviam cortado de um rolo. As duas modelos estavam sentadas num canto, absolutamente imóveis, mortas de tédio. Os outros jogavam tinta para todos os lados e tinham escalado o telhado e se atirado dentro de baldes de tinta. Um completo zoológico. (FISCHL apud DANTO, 2012, p. 63)

Qualquer arte era aceita, exceto pintura, desde que o aluno justificasse a obra para os avaliadores. O cenário artístico se transformou a tal ponto que já não seria imaginável na década anterior, quando o expressionismo abstrato era reinante. De acordo com Arthur Danto, “A questão não estava numa ausência de lógica, mas na contestação ponto a ponto da lógica da arte e da compreensão da arte conforme se ampliava cada vez mais o leque do permissível.” (DANTO, 2012, p. 64). Se os anos 60 impulsionaram a pintura para uma espécie de pureza, em 70 houve exatamente o contrário. Warhol, ao considerar até mesmo um papel de parede como obra de arte ou balões infláveis prateados como esculturas de arte, dominou o cenário com a “impureza” que os abstracionistas tanto repugnavam. Quando em 1972, Warhol voltou à pintura – lembremos que, em 1965, decidiu aposentar-se da pintura para dedicar-se à produção de filmes e à fotografia –, provou que não havia por que excluir a pintura, já que qualquer coisa poderia ser considerada arte.

No Brasil, os anos 70 não foram menos efervescentes: a seleção brasileira foi tricampeã da Copa do Mundo, ditadura militar, censura, hippies, libertação individual,

drogas, crise do petróleo, inflação, além, claro, de toda influência contracultural que chegava dos EUA até nós. Na cena artística, o primeiro ano da icônica década de 70 marca o surgimento de Chacal, com a publicação de seu primeiro livro *Muito prazer, Ricardo* (1971). Segundo o poeta (CHACAL, 2010), o nome de batismo foi escolhido para o título do livro em detrimento de Chacal, porque tanto ele quanto Mandaro receavam que este estivesse fichado no Departamento de Ordem Política e Social (DOPS - criado em 30 de dezembro de 1924), pois era assim também chamado um terrorista da época. O DOPS, órgão histórico, que tinha a função de reprimir movimentos sociais, políticos e/ou populares que viessem a contestar a ditadura reinante, foi centro de tortura, principalmente, de militantes de esquerda. Em um dos cenários mais sanguinários que a América tropical já vira – a ditadura Médici, que aniquilava qualquer um que discordasse de seus desmandos – as mãos jovens e ousadas do poeta Chacal vendiam seus livrinhos artesanais nas ruas cariocas. Tal atitude é reveladora no sentido de marcar a proximidade do poeta com o leitor, *tête à tête*. O próprio título do livro já é uma pista deste desejo de aproximação.

Figura 2 - *Muito prazer, Ricardo*, de Chacal



Fonte: Disponível em <https://cepvintemil.wordpress.com/2012/08/07/muito-prazer-ricardo-2/>

O título *Muito prazer* e também o nome do autor – naquele tempo Ricardo – estão grafados em caligrafia pessoal e separados por uma vírgula, o que sugere comunicação imediata, muito próxima da formulação viva da linguagem oral. O efeito é de grande ambiguidade e resulta do jeito próprio, personalizado, informal de se apresentar e se envolver na confiança do leitor, tratado menos como leitor do que como parceiro de bate-papo. (BRITO, 1997, pp. 24-5)

A letra cursiva, o livro artesanal, a venda direta, o olho no olho, o corpo a corpo, tudo isso faz da compra do livro uma experiência pessoal e social, além de afetiva, já que o leitor tem a oportunidade de conhecer pessoalmente o poeta, “bater um papinho”. “Muito prazer é isso: misto de cartão de apresentação com livro de

poesia.” (BRITO, 1997, pp. 24-5). O poeta desce de sua torre de marfim para vender seu livro pessoalmente, se tornar igual ao leitor, como sugeriu Baudelaire: “Hipócrita leitor, meu igual, meu semelhante”.

O segundo marco escolhido – 1987 – trata-se da morte de Warhol. Assim como grande parte de sua vida, seu funeral foi televisionado, ápice de sua fascinação por vídeos. Dessa forma, pensarei os contextos em que transitaram ambos os artistas entre 1971 e 1987 (com incursões temporais mais largas, quando for necessário), as possíveis conjunturas por que concentraram, convergiram e/ou dissiparam suas forças criativas, refarei possíveis espaços em que seus corpos estiveram e como eles atravessaram o tempo, *escrevivendo* suas narrativas, inventando novas formas de estar, manipulando e inventando sentidos e rotas de (des)encontro. Convocarei os corpos dos/de artistas, não de forma sistemática ou linear, mas de maneira bioescrítica, tecendo algumas de suas narrativas cotidianas que despertam pontos sensíveis, pontos luminosos e passionais, que transfiguram o banal e convidam a uma viagem não só intelectual, mas corporal e coletiva, até constatar que, apesar das antinomias que circunscrevem estas figuras, participam de um mesmo grande processo de dessacralização da arte e da figura do artista, de convocação do corpo para o ato artístico. São artistas de seu tempo e do tempo na contramão.

Não se precisa mais ficar impassível na galeria de arte, postura ereta e rígida, nem em silêncio impenetravelmente intelectual ao ler um poema, pode-se “dançar até o sapato pedir para parar”, e quando ele pedir, *devemos tirá-lo e dançar o resto da vida*, como sugeriu Chacal. A vida atravessa a arte – travessia de mão-dupla – e convida o corpo a participar da cena. Inventamos – porque precisamos de – novas formas de fazer a travessia desta cena – galeria arte & vida, compartilhando os “pequenos detalhes” fascinantes e luminosos do cotidiano das vidas destes dois artistas, pontos luminosos que rompem o real/banal/cotidiano, saltam da encenação cotidiana e nos apunham em cheio o coração da palavra, da tela, da cena.

A ruptura acontece menos no mundo do que no sujeito, “entre a percepção e a consciência de um sujeito tocado por uma imagem” (FOSTER, 2011, p. 166). Lacan, referindo-se à ideia de causalidade acidental de Aristóteles, chama a esse ponto traumático de *touché*, já Barthes, em *Câmera Lúcida* (1980), chama-o de *punctum*. Diferente do *studium* – que está ligado ao contexto comunicacional e informativo, e se oferece ao olhar, à racionalidade –, o *punctum* “é esse elemento

que nasce da cena, é lançado para fora dela como uma flecha e me atinge. É aquilo que acrescento à fotografia e que mesmo assim já estava lá” (BARTHES, 19, p. 46). O *studium* é da ordem do “*I like/ I don’t like*”, já o *punctum* é da ordem do *to love* (BARTHES, 19, p. 47). Continua Barthes: “é certo e, no entanto, aterrissa em uma zona vaga de mim mesmo; é agudo e sufocado, grita em silêncio. Curiosa contradição: um raio que flutua” (BARTHES, 19, p. 83). Flutuemos, então. Novas relações serão criadas – pontos luminosos – porque sigo flashes-vagalumes-palavras acesas dos nossos artistas eleitos.

Para tanto, esta tese se (des)construirá em formato de um glossário-collage, selecionando imagens/temas principais a serem trabalhados, recortando-os para uni-los a outros elementos que darão a composição final deste trabalho, sempre em construção. O título da tese foi inspirado em *A filosofia de Andy Warhol – De A a B e de volta ao A*, justamente pelo seu caráter de retorno. Os capítulos-collage não têm um caráter estático, podem ser lidos em qualquer ordem. Dessa forma, novas combinações podem ser feitas, multiplicando-se as interpretações possíveis. Os recortes se encontram intercambiantes para vislumbrar mais de perto estes artistas de carne e osso, que gostam “de estar na terra/cada vez mais” (como canta Zélia Duncan, em “Carne e Osso”).

Apreciar a arte é muito mais do que um mero prazer estético; é aprender a compreender o seu significado. Nenhuma obra de arte pode ser compreendida fora do seu contexto histórico. Todas as “leis” estéticas até agora propostas se têm mostrado insatisfatórias e, na maior parte dos casos, apenas têm servido para dificultar a nossa compreensão. Mesmo que se viesse a encontrar uma lei válida — e até à data isso não aconteceu — ela seria provavelmente tão elementar que de pouco serviria, ante a complexidade da arte. (JANSON, 1992, p. 18)

Desejo que as possibilidades de interpretação sejam rizomáticas. Estruturas fixas aprisionam, quero antes o pensamento que se abre, livre, o desejo que se *move e produz*. “Toda vez que uma multiplicidade se encontra presa numa estrutura, seu crescimento é compensado por uma redução das leis de combinação” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 13). Não quero o cartesiano, o binarismo, a arte *ou* a vida, mas ambas, reconciliando-se e se atravessando como riachos que não têm início ou fim. Pretendo criar *linhas de fuga*, isto é, ações de desvio que conduzam a novas perspectivas de leitura, a conexões que se multiplicam e se difundem, quebrando o condicionamento diário a que estamos

submetidos.

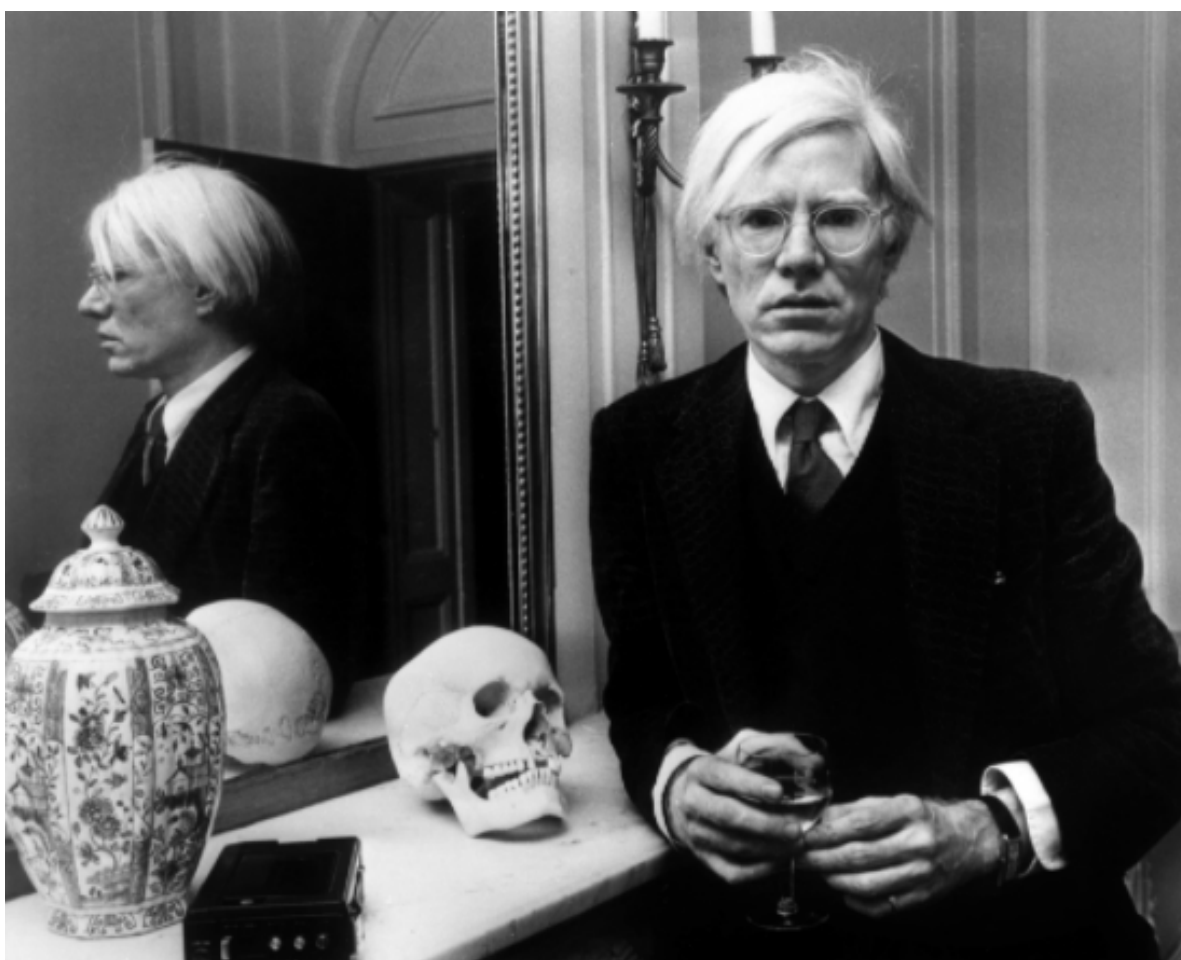
A mesa está posta, sirvamo-nos. Começemos pelo cafezinho - se assim quisermos - que mancha as letras do poema na página solta do livro, que se quer livre, que não cabe mais na gaveta; o poema quer saltar do papel e habitar a língua do artista, mas lá também não cabe, pois a palavra *gostosa é gaiata, como goiaba*⁸ (CHACAL, 1975), a palavra voa.

⁸ Verso de "Uma palavra", de Chacal.

1. A de ANDREJ WARHOLA Ou corpo-máquina

Andy nasceu como uma pessoa real; sua natureza adulta não era a de uma pessoa real. Ele era mais parecido com uma daquelas lagartas, o bicho-da-seda que tece um casulo para se envolver, e vive sua vida dentro do casulo, e tece teias de seda.
(Billy Name)

Figura 3 - Andy Warhol



Fonte: <https://www.architecturaldigest.com/story/andy-warhol-fun-facts>. Acessado em 28 ago. 2017.

Tony Scherman e David Dalton, nomes conhecidos do jornalismo cultural americano, em seu livro escrito a quatro mãos *Andy Warhol: o gênio do pop*, reconstituem a história de Andy Warhol e da mitológica *Factory*, ateliê precursor da arte *pop*. O livro começa relatando como o gênio *pop* se transformou em mito.

“Venho de nenhum lugar” (WARHOL, apud SCHERMAN, 2010, p. 10), dizia ele, fazendo de si um personagem sem passado, que misteriosamente fez desaparecer a si mesmo, sob uma máscara de superstar, aura de celebridade controversa.

No documentário *Absolut Warhola*, de Stanislaw Mucha, encontramos possíveis e plausíveis razões para esconder seu passado. Warhol nasceu em 6 de agosto de 1928, no entanto, gostava de manter nebulosa sua data de aniversário – era 1929 ou 1933? Obcecado com a ideia de juventude, ele decidira não revelar sua idade. Suas origens também não permitiam que se orgulhasse. Seus pais nasceram na vila eslovaca de Miková, lugar conhecido por sua intolerância (ciganos não podiam entrar no museu), ignorância, pobreza, homofobia, alcoolismo, por isso Warhol jamais falava sobre a ancestralidade. Sua origem obscura fez com que frequentemente ele tenha sido considerado tcheco, mas tal definição é errônea. De acordo com Scherman e Dalton, as origens de Warhol estão nas montanhas carpáticas, lar do famoso conde Drácula, fato que explica o apelido que ganhou na *Factory*: Drela, uma mistura de Drácula e Cinderela. Tal fusão de personagens tenta dar conta da natureza paradoxal: “doce natureza confusa, assim como seu frio, calculista e ocasionalmente cruel temperamento” (SCHERMAN e DALTON, 2010, p. 18). A fim de alcançar melhores condições financeiras – eles viviam em condições miseráveis –, os pais de Warhol mudaram-se para Pittsburgh e foi lá que os três filhos do casal nasceram.

Warhol se dizia um homem de lugar nenhum, possivelmente influenciado pela sina de seu povo de origem, conterrâneo de seus pais. Os cárpatos-rutenos nunca tiveram seu próprio país.

Sua terra natal, a Rutênia Cárpatas, está dentro de cinco nações: Eslováquia, Polônia, Hungria, República Tcheca e Sérvia. Desde o século VI e até a queda do Império Habsburgo, eles foram dominados pela nobreza e pelos proprietários de terras na Hungria, na Polônia e na Áustria-Hungria, que os mantinham pobres e subjugados. Politicamente são invisíveis: apenas em 2007 a Ucrânia reconheceu oficialmente os rutenos como um grupo étnico distinto. (SCHERMAN e DALTON, 2010, p. 20)

Por causa da concentração de minas de carvão e indústrias na Pensilvânia, praticamente 1/3 dos rutenos migraram para lá. O impedimento de participarem da vida política e artística do Império fomentou o desenvolvimento de uma rica cultura popular, merecendo destaque o trabalho com entalhe de madeira, bordado e pysanky (pintura de ovos). No novo mundo, muitos se voltaram ao trabalho artístico,

utilizando as técnicas herdadas de seu povo, como a criação de bijuterias a partir de arame. Julia Warhola, por exemplo, fazia flores de estanho para sustentar a família, especialmente nas épocas em que o marido Ondrej esteve desempregado. Interessante colocar que, no lar ruteno, a mãe era a espinha dorsal da família, uma vez que os homens eram convocados para lutar nas guerras. Isso pode ser uma explicação para a enorme influência que a mãe de Warhol exerceu sobre ele, tanto na vida pessoal quanto no campo artístico, como veremos adiante.

A infância de Warhol foi de intensa pobreza. Ondrej Warhola, seu pai, trabalhava em minas de carvão. A família chegou a morar por anos em um sótão no bairro de Oakland. Paul, seu irmão, descreve o passado que Warhol preferiu esconder: “Veja dessa forma: brinquedos e passatempos estavam fora de cogitação” (SCHERMAN e DALTON, 2010, p. 21). É óbvio que carro seria artigo de luxo pra família. Na volta da escola, Andy e outros garotos pegavam carona com um colega, todos rachavam a gasolina, menos Warhol, que sempre prometia dar o dinheiro quando chegasse em casa, mas nunca o fez.

Ele teve uma infância conturbada por problemas de saúde, era muito sensível e fraco, segundo relatos de sua mãe Julia, que o mimava e cuidava dele em suas inúmeras enfermidades.

Figura 4 - Julia, John e Andy Warhola, 1932.



Fonte: Andy Warhol Museum, reprodução nossa.

Nos vários episódios em que esteve acamado, o pequeno Warhola – ou Warhol, como ele preferiu mais tarde – mergulhava em suas leituras prediletas: revistas de cinema, recheadas de fofocas sobre as celebridades. Ele era tão aficionado por cinema que mantinha um caderno de recortes que existe ainda hoje. O item mais adorado por ele era uma fotografia de seu ídolo Shirley Temple, autografada “Para Andy Warhola”.

Tive três colapsos nervosos quando eu era criança, com um ano de intervalo entre eles. Um quando tinha 8 anos, um aos 9 e um aos 10. Os ataques – dança-de-são-vito – sempre começavam no primeiro dia das férias de verão. Eu não sabia o que queria dizer aquilo. Passava o verão inteiro ouvindo o rádio e deitado na cama com minha boneca Charlie McCarthy e minhas bonecas de recortar sem recortar espalhadas pela colcha e debaixo do travesseiro. (WARHOL, 2008, p. 35)

Figura 5 - Shirley Temple, 1941,
The Andy Warhol Museum, Pittsburgh



Fonte: <http://miss-shirley-temple.tumblr.com/page/135>.

Acesso em: 28 ago. 2017.

Tal paixão pelo mundo cotidiano, pelo banal e pelas estrelas de cinema seria eternizada mais tarde em suas pinturas mais famosas, como *Marilyn* e as sopas

Campbell's, por exemplo. Mais ainda, seria encarnada nele mesmo. Andrej Warhola não queria ser apenas um artista ou um pintor, ele queria ser uma estrela. Assim estaria a salvo da miséria, da marginalização social do qual já fora vítima e também a salvo do *bullying*.

O histórico de doenças de Warhol é extenso. Em 1936, ele contraiu febre reumática somada à Coreia de Sydenham, distúrbio do sistema nervoso central que provoca contrações involuntárias, “colapso nervoso” que acompanharia o *pop artist* adulto. A partir dessa enfermidade, a família via o filho caçula como um semi-invalído e o distúrbio não uma doença física, mas uma condição nervosa, o que contribuiu para que ele fosse ainda mais mimado pela mãe durante toda a vida.

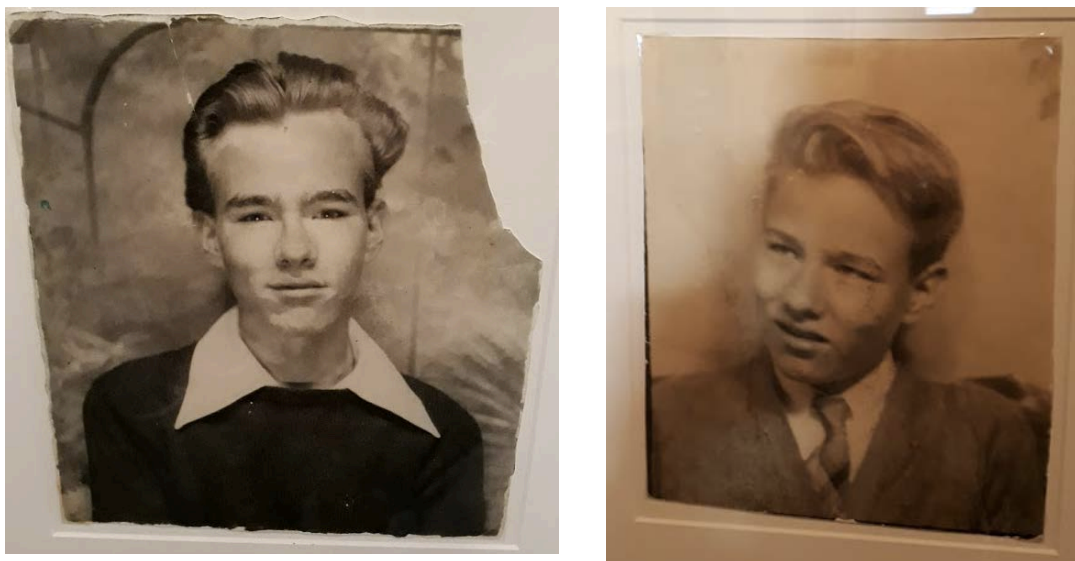
Figura 6 - Andy Warhol, aos 12 anos (1940), em Pittsburgh



Fonte: Andy Warhol Museum, reprodução nossa.

Nos anos posteriores, Warhol teve problemas de pele. Fotos tiradas entre os dez e doze anos profetizam o conhecido rosto do Warhol mais velho: “ossos zigomáticos, a boca larga, uma leve e encantadora folga nos cantos” (SCHERMAN e DALTON, 2010, p. 23). O menino louro e bonito se transformou em um adolescente considerado pela maioria bem feio.

Figura 7 - Andy Warhol, em Pittsburgh, em 1944 e 1945 respectivamente



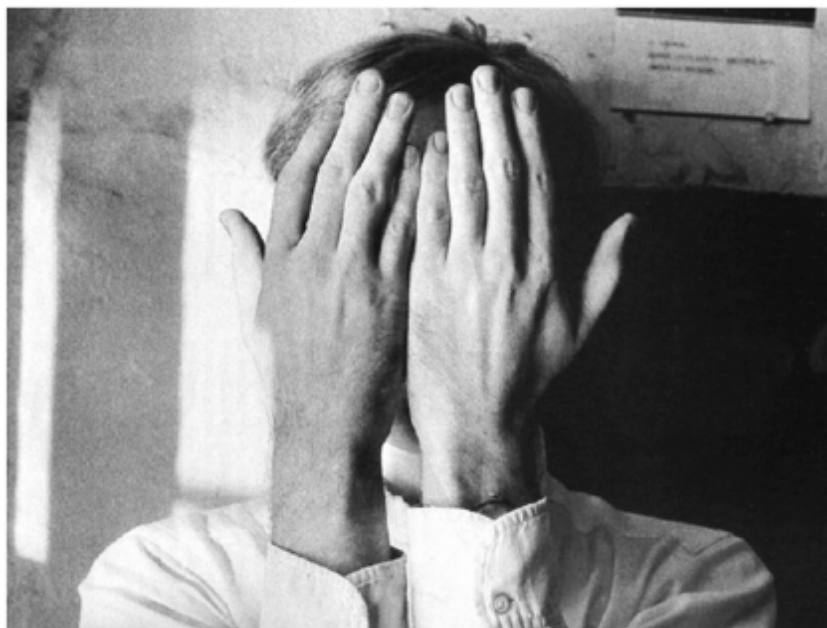
Fonte: Andy Warhol Museum, reprodução nossa.

Os autores de *O gênio do pop* fazem uma viva descrição do drama do adolescente:

Andy perdeu sua boa aparência na pior época possível, o começo da adolescência – de fato, faz tanto sentido conjecturar que a puberdade o atingiu em cheio, e com alguns socos extras, quanto atribuir a modificação da sua aparência a doenças da infância. Seja como for, ele nunca conheceria o prazer de se sentir atraente – seja para os garotos de Pittsburgh, pelos quais ele já devia ter alguma queda, seja para os jovens que ele conheceria na universidade e na cidade de Nova York. Sua pele não apenas apresentava o que seria um caso eterno de acne, mas era cronicamente vitiliginosa [...]. (SCHERMAN e DALTON, 2010, p. 23)

Quando adulto, Warhol era normalmente visto pelas outras pessoas da mesma forma que via a si mesmo: feio. As doenças tiveram um importante papel na medida em que moldaram sua personalidade e autoestima, especialmente uma, que apesar de não ser publicamente visível, é muito provável que tenha tido maior impacto. Denton Cox, médico de Warhol por quase 30 anos, diz que “ele tinha hemangiomas muito proeminentes, ou acumulação de vasos sanguíneos, principalmente no escroto. Eles pareciam pequenos conjuntos de rubis, muitos deles” (COX apud SHERMAN e DANTON, 2010, p. 24).

Figura 8 - *Andy Warhol*, de Duane Michals, 1958.



Fonte: Disponível em <https://i.pinimg.com/736x/6c/5c/e0/6c5ce0941e5128e2cf16fcf15577bf85--camera-lucida-duane-michals.jpg>. Acesso em 30 ago. 2017.

Além dessa condição, que fez Warhol se considerar deformado e o colocou numa situação emocional desfavorável em um relacionamento sexual, ainda foi considerado disléxico em seu primeiro ano no Carnegie Institute of Technology. Segundo seus colegas, ele não conseguia escrever, sua escrita estaria no nível de quinta ou sexta série, o que explicaria seus diários pessoais e seu livro *POPism: The Warhol Sixties* terem sido escritos por uma secretária. Sua ânsia por fazer sucesso fazia com que as pessoas quisessem ajudá-lo.

Tanta adversidade ajudou Warhol a angariar certa destreza para transformar sua fraqueza em poder. Foi assim que, segundo seus biógrafos, ele começou a manipular as pessoas por meio do seu silêncio.

Aprendi quando era pequeno que sempre que ficava agressivo, e tentava dizer a alguém o que fazer, nada acontecia – simplesmente não conseguia ganhar. Aprendi que você, na verdade, tem mais poder quando se cala, porque ao menos dessa forma as pessoas começam talvez a duvidar de si mesmas. (WARHOL apud SHERMAN e DANTON, 2010, p. 27)

Já na faculdade, Warhol deu os primeiros indícios de sua arte transgressora. Ao fazer mais uma vez a disciplina Desenho I, por ter ficado reprovado, ele tirou um B e ainda ganhou um prêmio. Segundo seus colegas de faculdade Pearlstein e Anliker, Warhol era um gênio nato, tinha *feeling*, tinha um olhar ímpar para design.

Quando indagado sobre como atingia sua percepção certa, ele simplesmente respondia: “É do jeito que é.” (SCHERMAN e DALTON, 2010, p. 28). Nessa época, ele fez uma série de autorretratos, que o mostravam num canto urinando ou, talvez, masturbando-se. Para um projeto da faculdade, fez desenhos de seus colegas de classe mostrando a língua ou colocando o dedo no nariz, como o retrato de Donald Baetchler (1986), que faria anos mais tarde e hoje ocupa lugar de destaque no *Andy Warhol Museum*.

Em seu último semestre, como não poderia ser diferente, Warhol chocou ao levar

[...] o catucador de nariz – um desenho em têmpera e tinta acrílica de um garoto enfiando violentamente o dedo no seu nariz enorme, protuberante. A força da investida distorce o rosto inteiro do garoto. É um desenho agressivamente feio. Mas o título é igualmente alarante: *A desgraçada me pariu com essa cara, mas eu posso cutucar meu próprio nariz* [...] ele provocou um pequeno escândalo. [...] O status de *refusé* de Andy deu-lhe muita notoriedade, da qual ele tirou bom proveito no fim do ano: o único aluno a vender todo o seu portfólio. (SHERMAN; DANTON, 2010, p. 29)

Figuras 9 e 10 - Andy Warhol, 1950.



Fonte: Andy Warhol Museum, reprodução nossa.

Reparamos que, se em um primeiro momento suas obras pudessem ser repulsivas ou chocantes, elas também eram convidativas. Essas constantes serão importantes para tentar compreender Warhol. Interessante sublinhar que desde cedo ele esteve interessado em adotar outra identidade. Podemos perceber, em o *catucador de nariz*, indícios de sua insatisfação com seu próprio rosto e corpo. Com 23 anos começou a pintar o cabelo de branco:

para ninguém saber que idade eu tinha e ia parecer mais jovem para eles do que a idade que eles *pensassem* que eu tinha. Eu ganharia muito ficando de cabelo branco: 1) teria problemas velhos, que são mais fáceis de aceitar do que problemas jovens; 2) todo mundo ficaria impressionado de como eu parecia jovem; e 3) ficaria livre da responsabilidade de agir como jovem – poderia de vez em quando cair na excentricidade ou na senilidade e ninguém pensaria nada a respeito por causa do meu cabelo branco. Quando você tem cabelo branco, cada gesto que você faz parece “jovem” e “ágil”, em vez de ser apenas normalmente ativo. É como se você tivesse um talento novo. Então pintei meu cabelo de branco quando eu tinha 23 ou 24 anos. (WARHOL, 2008, pp. 115-6).

Em 1950, ele começou a usar sua famosa peruca platinada. Em 1957, submeteu-se a uma cirurgia plástica no hospital *National Enquirer*, pois seu nariz era inflamado devido a uma doença que o acometeu na infância. Na década de 60, mais magro e mais sóbrio, temos um Warhol com seu icônico traje: calça jeans e jaqueta preta de couro. A relação incômoda com a própria aparência – ele também não gostava de sua pele, pois era muito despigmentada devido à doença que teve na infância, também pelo excesso de oleosidade – impulsionou-o a se recriar, a construir um novo corpo, a experimentar uma nova máscara, transformando-se no outro que desejava ser, tornando-se matéria de seu, provavelmente, mais antigo projeto artístico: ele mesmo, o que revela seu caráter existencial e comportamental. De acordo com Nicolas Bourriaud, em seu livro *Formas de vida: El arte moderno y la invención de sí*,

Estas experiencias artísticas, en su diversidad, hacen del comportamiento del artista una masa de informaciones y de formas que se podría nombrar como **biotexto**, una escritura en actos, un discurso vivido. Ese texto es el de la existencia tal como se encuentra sumergida en el signo. De este modo el arte es la exposición de una existencia (BOURRIAUD, 2016, p. 113). (grifo nosso)

Assim, o artista produz relações com o mundo que o cerca, motivado por suas experiências, sua visão de mundo e de arte; imagina sua trajetória e a constrói

a partir de seus gestos, suas posições estéticas, seus projetos artísticos, embaralhando arte e vida.

Roland Barthes, em *Sade, Fourier, Loiola*, endossando seu gosto por neologismos, traz à luz o vocábulo “biografemas”, assim mesmo, entre aspas.

Se fosse escritor, e morto, como gostaria que a minha vida se reduzisse, pelos cuidados de um amigável e desenvolvido biógrafo, a alguns pormenores, a alguns gostos, a algumas inflexões, digamos: ‘biografemas’, em que a distinção e a mobilidade poderiam deambular fora de qualquer destino e virem contagiar, como átomos voluptuosos, algum corpo futuro, destinado à mesma dispersão!; em suma, uma vida com espaços vazios, como Proust soube escrever a sua, ou então um filme, à moda antiga, onde não há palavras e em que o fluxo da imagens (esse flumen orationis, em que talvez consista a ‘porcaria’ da escrita) é entrecortado, como saltares soluços, pelo rápido escrito negro do intertítulo, a irrupção desenvolta de um outro significante. (BARTHES, 1979, p

Desde então, “biografema” se tornou conceito recorrente na teoria literária, remetendo a um fato da vida pessoal do artista que é fecundo em significações, ou seja, a partir de uma imagem fragmentária, uma pequena parte de um mosaico, um gesto, é possível iluminar outros pontos da vida do artista a ser biografado/estudado, pontos repletos de um “infra-saber”. Assim, na vida, se criam e se recriam “pontes metafóricas entre realidade e ficção” (BARTHES, 1979, pp. 14-5). Anos mais tarde, em *A câmara clara*, o escritor francês retoma seu conceito:

Do mesmo modo, gosto de certos traços biográficos que, na vida de um escritor, me encantam tanto quanto certas fotografias; chamei esses traços de ‘biografemas’; a Fotografia tem com a História a mesma relação que o biografema com a biografia. (BARTHES, 1984, p. 51)

A vida cotidiana de Warhol torna-se, então, uma peça cujo cenário é sua própria existência artística. Assim, ainda que Warhol diga que, para conhecê-lo, basta olhar a superfície, o corpo – não o civil ou o social – está nos pormenores, nas inúmeras cifras de seus diários, nas curvas de suas falas irônicas, na forma como ele hesitava e silenciava diante da câmera, na decoração *pop* de seu túmulo⁹. Seguindo Barthes, o que nos vem de Warhol não são apenas as repetições ou a peruca platinada, mas esse corpo que se quer outro, rabiscado, sonhado, desejado, costurado. Nos estilhaços, encontramos o frágil Warhola ou o forte Warhol, ainda que

⁹ No dia 25 de fevereiro, o túmulo de Warhol estava decorado com latas de sopa *Campbell*, uma pasta rosa, livro, terço católico, flores, um copo de café. Pode-se acompanhar, em tempo real, seu túmulo no site <https://www.warhol.org/andy-warhols-life/figment/>.

tal sujeito [seja] disperso, um pouco como as cinzas que se atiram ao vento após a morte (ao tema da *urna* e da *estela*, objetos fortes, fechados, instituidores de destino, opor-se-iam os *estilhaços* de lembrança, a erosão que só deixa da vida passada alguns vincos) (BARTHES, 2005, p. 17)

Figura 11 - Fotografia retirada do passaporte de Andy Warhol e cópia com intervenção feita pelo próprio artista, 1956.



Fonte: https://topicoespecialvideoarte.files.wordpress.com/2015/10/img_8258.jpg. Acesso em: 25 ago. 2017.

Ostentando o novo rosto que construiu para si, em abril de 1961, o artista Warhol faz sua primeira grande aparição em uma exposição da loja de departamento Bonwit Teller. Entre os quadros expostos, lá estava *Before and After 4*. Warhol apropriou-se da imagem da propaganda da mesma clínica em que ele, anos antes, fizera a plástica no nariz. A pintura abaixo faz parte de uma série com cinco telas com o mesmo título. Para pintá-la à mão, Warhol usou um projetor para expandir a imagem original.

Figura 12 - Before and After 4, 1962, de Andy Warhol. Acrylic and graphite pencil on linen, 183,2 X 253,5 cm. Whitney Museum of American Art, New York.



Fonte: Disponível em <http://collection.whitney.org/object/3249>.
Acesso em: 21 ago. 2017.

Outra relevante questão no trabalho do *pop artist*, além da transgressão, desenhando pintando ou fazendo silkscreen de fotografias, foi sua fixação pelo simulacro, a cópia, a imagem de segundo grau. Com essa técnica, ele abalou a consagrada noção de representação e o mito do *auteur*, “a única e solitária fonte da arte” (BARTHES, 2005, p. 33)

O histórico de doenças que acompanhara Warhol até sua consagração como artista não deixaria de acompanhá-lo nos anos subsequentes: a tentativa de assassinato que sofreu em 1968. A feminista radical Valerie Solanas, autora dos disparos, era uma mulher instruída, formada em Psicologia pela Universidade de Maryland, já havia sido apresentadora em um programa de rádio, em que dava conselhos de como combater o machismo. Publicou dois artigos pela Universidade de Minnesota e trabalhou no laboratório de pesquisa animal de seu departamento.

Declaradamente lésbica na conservadora sociedade americana dos anos 50, escreveu o S.C.U.M. (Society for Cutting up Men) Manifesto, algo como “Associação para Destroçar os Homens”. Intencional ou não, é interessante perceber que a sigla coincide com a palavra “scum”, que significa escória. No manifesto, ela explica que a sociedade só poderia dar certo se os homens fossem destruídos e eliminados. S.C.U.M. é um convite à eliminação dos homens e à libertação das mulheres.

Consumido pela culpa, pela vergonha, por medos, por inseguranças e obtendo uma sensação física perceptível somente por sorte, o macho é, contudo, obcecado por sexo. É capaz de atravessar um rio de catarro ou de andar um quilômetro com vômito até o nariz se acreditar que no final terá uma vagina amigável à sua espera. Fará sexo com uma mulher que ele despreza, qualquer velha rabugenta e desdentada, e pagará por isso. (SOLANAS, 1967, p. 2)

O manifesto, de tom bastante preconceituoso, teve sua primeira publicação pela Olympia Press, editora que pertencia a Maurice Girodias. De acordo com o contrato que Solanas assinou, seus próximos escritos deveriam ser lançados pela Olympia. Ela recebeu 500 dólares pelo negócio e sentiu-se prejudicada, por entender que Girodias iria ser proprietário de todo seu trabalho presente e futuro.

Sua vida sempre fora conturbada. Dizia ter sido abusada pelo pai: “Ela foi, ou acreditava ter sido molestada sexualmente pelo pai, que praticava sexo oral nela quando era criança. Teve um filho quando estava no ensino médio” (DANTO, 2012, p. 60). Em meados dos anos 60, Solanas chegou a ser mendiga e prostituta. Em 1965, chegou a Greenwich Village com dois trabalhos em mãos: o artigo autobiográfico *A Young Girl's Primer or How to Attain the Leisure Class* e a peça teatral *Up Your Ass (No seu rabo)*.

Em 1967, ela pediu a Warhol para produzir sua peça. O título atraiu Warhol. Ele pediu para ler o roteiro e não mais o devolveu. Solanas telefonou inúmeras vezes cobrando-o até que ele admitiu tê-lo perdido. Então, ela exigiu que fosse ressarcida pelo dano. Ele se negou a pagar-lhe e ofereceu um papel para ela em *I, A Man (Eu, um homem)*. Solanas aceitou o papel e realmente apareceu no filme, em uma cena que discutia com o personagem principal, interpretado por Tom Baker, na escada de um prédio. No entanto, as ameaças não pararam e Warhol decidiu se afastar dela, por sentir-se coagido, ameaçado.

Inicialmente, na Factory, os frequentadores não temiam Solanas, no máximo a consideravam importuna, confirmando a ideia de Warhol, de que pessoas malucas são inofensivas. Até que, em uma tarde quente de junho de 1968, mais precisamente no dia 3, Valerie Solanas, muito maquiada e elegantemente vestida em um pesado casaco de lã, armada com dois revólveres, subiu o elevador do prédio em que estava localizada a nova Factory e disparou três tiros contra Warhol. O primeiro ela errou, mas os outros dois rasgaram o magro e já castigado corpo de Warhol no momento em que ele buscava abrigo embaixo de uma mesa de seu

estúdio. A quarta bala foi disparada em Mario Amaya, um crítico de arte, amigo de Warhol. Quando ia atirar em Fred Hughes, gerente de negócios do artista *pop*, ele sugeriu que ela tomasse o elevador de volta. Foi o que ela fez. Às 19 horas daquele mesmo dia, a mulher se entregou a um guarda de trânsito, justificando seu crime sob a alegação de que Warhol tinha demasiado controle sobre a vida dela.

Compreendi que era apenas uma questão de sorte nada de terrível ter acontecido a nenhum de nós antes disso. Sempre fui fascinado por pessoas malucas porque eram tão criativas – simplesmente não conseguiam fazer as coisas de maneira normal. Geralmente não machucavam ninguém, só eram perturbados; mas como saber agora quem é quem? (WARHOL apud DANTO, 2012, p. 62)

Solanas acreditava que Warhol e Girodias eram cúmplices e armavam um complô para roubar seu trabalho. Em seu julgamento, ela recebeu elogios de famosas feministas, tal como a elegante e respeitada Ti-Grace Atkinson, presidenta nova-iorquina da Organização Nacional para as Mulheres (NOW), que a defendeu dizendo que Solanas era “proeminente defensora dos direitos das mulheres” (apud DANTO, 2012, p. 62). O escritor Norman Mailer lhe atribuiu a alcunha de “Robespierre do feminismo”.

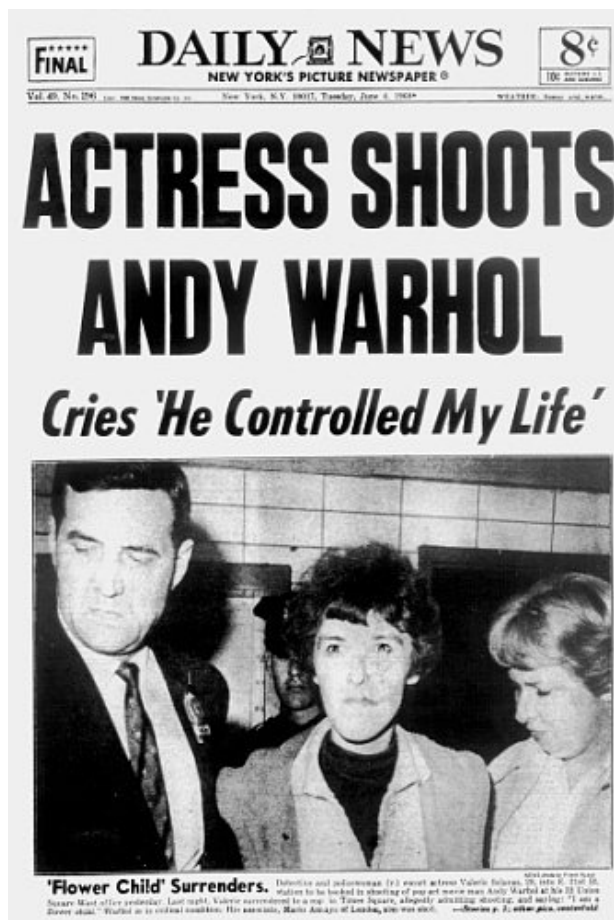
Solanas nunca demonstrou arrependimento, foi declarada culpada e, segundo a psiquiatria, sofria de reação esquizofrênica, do tipo paranoide, com o agravante do quadro depressivo. Sua sentença foi passar três anos em um hospital psiquiátrico. Em 1971, Solanas foi solta e, ainda, chegou a cobrar novamente Warhol, pedindo-lhe 20 mil dólares por sua peça perdida. No entanto, foi presa mais uma vez em novembro daquele mesmo ano por enviar cartas com ameaças para muitas pessoas, inclusive para Warhol. Sua vida posterior foi marcada por internações em clínicas psiquiátricas, até sua morte, aos 52 anos, consequência de uma enfisema pulmonar. Nos anos 90, *Up Your Ass* foi finalmente encontrada e encenada em 2000 em São Francisco.

Warhol jamais testemunhara contra sua algoz. No entanto, passou a vida temendo um novo ataque e um possível encontro fortuito. Segundo Danto:

Não surpreende que tal experiência tenha deixado Warhol muito abalado. É verdade que temia topar com Valerie nas ruas. Ele afirmou de maneira pungente que nunca tinha sentido medo antes, mas agora não tinha certeza de estar realmente vivo depois de sobreviver à morte. “Não consigo dizer ‘alô’ ou ‘tchau’ a uma pessoa. A vida é como um sonho.”[9] Estava proibido de tomar Obitrol, um supressor de apetite que era um composto moderado de anfetamina. Se é possível tomar o abandono das drogas nesse momento

de sua vida como uma explicação, a verdade é que muitos concordam que o atentado de Valerie Solanas marcou uma mudança profunda em sua atividade artística. Warhol tornou-se uma pessoa diferente depois de morrer, para definir a situação de modo um tanto surrealista. (DANTO, 2012, p. 62)

Figura 13 - Notícia da tentativa de assassinato de Warhol, jornal Daily News, 1968.



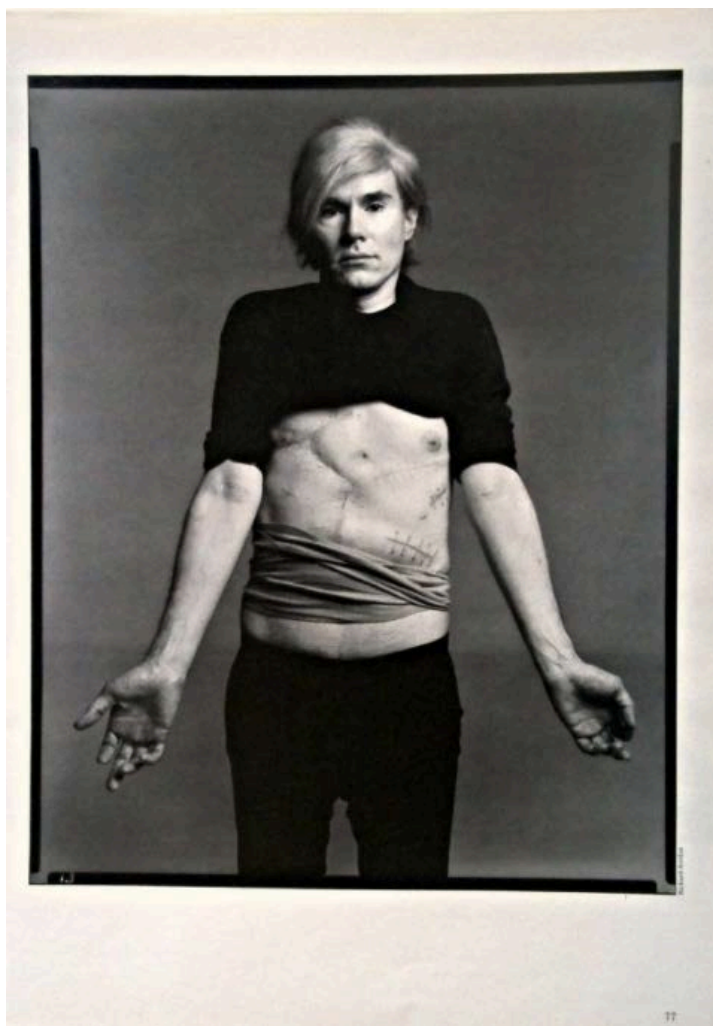
Fonte: <http://gvshp.org/blog/wp-content/uploads/2014/06/Andy-Warhol-Shot.jpg>. Acesso em: 27 ago. 2017.

Os tiros de Solanas não poderiam ter feito mais estrago: uma bala ricocheteou pela garganta, atravessando a região do tórax, perfurando ambos os pulmões, o estômago, o baço, o fígado e o esôfago, deixando um buraco em seu corpo. Foi um total de 9 órgãos danificados. Warhol morreu. Clinicamente declarado morto, foi ressuscitado por massagens, passou por cinco horas de cirurgia e recebeu 12 bolsas de sangue.

Richard Avedon e Alice Neel retrataram o corpo remendado de Warhol. O sangrento episódio teve pouca publicidade, pois, no mesmo mês, 3 dias após o

atentado sofrido por Warhol, outro famoso e mais trágico ataque aconteceu: o assassinato de Robert Kennedy. Assim, Warhol saiu das primeiras página dos jornais dando vez ao senador americano. Lembremos que dois meses antes, Martin Luther King havia sido assassinado. 1968 parecia excepcionalmente sangrento.

Figura 14 - *Andy Warhol*, de Richard Avedon, 1987.



Fonte: Disponível em <https://br.pinterest.com/pin/323766660687261268/?lp=true>.
Acesso em: 27 ago. 2017.

Figura 15- *Andy Warhol*, de Richard Avedon, 1987.



Fonte: Disponível em <https://lamodern.wordpress.com/tag/john-baldessari/>.
Acesso em: 27 ago. 2017.

Mesmo tendo sobrevivido ao violento ataque, Warhol nunca se recuperou completamente, tendo que usar, pelo resto de sua vida, uma espécie de espartilho para evitar que as lesões se agravassem. O artista passara a habitar em um corpo ainda mais frágil que antes: “corpo-*Factory*” como bem definiu Nayse Ribeiro Silva (2016), marcado por “fragmentos, retalhos e atravessamentos”. Poderíamos também chamá-lo de corpo-machine, esse maquinário atravessado por outros sangues, remendado, prestes a se espatifar se não fosse bem amarrado por seu espartilho.

O professor e pesquisador Marcelo dos Santos (UNIRIO), em “Cicatriz: abismo do corpo, marca da linguagem”, discute as possibilidades de leitura que uma cicatriz, como texto deixado para ser costurado pelo olhar do observador. Ao

analisar as últimas fotos de Marilyn Monroe, afirma: “O que chama atenção não é simplesmente a cicatriz, mas em como a cicatriz se alastra pelo corpo inteiro, fazendo com que tudo seja atraído por uma força gravitacional para aquela fenda costurada” (SANTOS, 2008, p. 3). Tal como sua musa Monroe, Warhol expõe suas cicatrizes, oferece seu corpo aberto como alimento para nossos olhos. Seus braços abertos (figura 14) sugerem um corpo que se exhibe como sacrifício – corpo sacrificial –, porém ainda está vestido por suas cicatrizes; um corpo que se mostra entrega, no entanto não oferece nada além de superfície – mesmo com suas fissuras, não é possível ver o que há por trás da pose. Realismo e fingimento fazem um acordo indecifrável. Warhol permanece como “abertura fechada ou fechamento aberto”¹⁰, sacrifício ensaiado de um artista que “finge tão completamente/ que chega a fingir que é dor/ a dor que deveras sente”¹¹.

Figura 16 - Warhol em seu espaltilho



Fonte: Disponível em <http://revolverwarholgallery.com/warhols-surgeon-passes-away/>. Acesso em 27 ago. 2017.

¹⁰ SANTOS, 2010, p. 2. Disponível em http://www.pgletras.uerj.br/palimpsesto/num10/resumos/palimpsesto10_resumos02.pdf. Acessado em 25 fev. 2018.

¹¹ Versos de “Autopsicografia”, de Fernando Pessoa. Disponível em <http://multipessoa.net/labirinto/fernando-pessoa/1>. Acessado em 25 de fev. 2018.

Figura 17 - *Andy Warhol*, de Alice Neel, 1970. Oil and acrylic on linen, 60 x 40 in. (152.4 x 101.6 cm). Whitney Museum of American Art, New York.



Fonte: Disponível em
http://press.whitney.org/image_columns/0076/0752/80.52_neel_340.jpg?1464131890.
Acesso em: 28 ago. 2017.

Até este ano, 2017, os biógrafos de Warhol acreditavam que ele tivesse morrido em decorrência de uma cirurgia de rotina na vesícula biliar realizada há exatos 30 anos. No entanto, o historiador, médico e cirurgião John Ryan (2017), após extensa pesquisa sobre o histórico médico de Warhol – falecido aos 58 anos – contesta a versão veiculada na mídia e afirma, em entrevista concedida ao New York Times, que “Foi uma cirurgia muito crucial — não de rotina — em uma pessoa realmente doente”. Dessa forma, a morte de Warhol não poderia ser uma surpresa.

Segundo o médico, o artista sofria há 15 anos com problemas na vesícula e possuía histórico dessa doença em sua família – seu pai já havia removido a vesícula. Além disso, ele vinha doente há quase 30 dias, mas tentou manter sua exaustiva rotina, apresentando seu programa *Andy Warhol's fifteen minutes*, que teve seu último capítulo marcado pelo seu funeral televisionado. Nesta época, seu

rosto já não tinha mais uma aparência natural, resultado de inúmeros tratamentos de pele e injeções de colágeno. Warhol parecia exausto naquela pele que habitava. Como detestava hospitais, insistiu para ser atendido em casa, chegando a prometer fazer seu cirurgião Bjorn Thorbjarnarson “um homem rico” caso ele encontrasse outra solução que não fosse a operação.

O médico negou a proposta e, três dias depois, Warhol se encontrava na mesa de operação. Ao retirar a vesícula cheia de gangrena, ela simplesmente se desfez. Para agravar a situação, segundo Ryan, chefe emérito de cirurgia do Virginia Mason Hospital, em Seattle, ele estava desidratado e faminto, pois quase nada comera no mês anterior, pois padecia das sequelas da tentativa de assassinato de Valerie Solanas. Ele enfrentava dificuldades para comer e engolir.

Terminada a cirurgia aparentemente com sucesso, Warhol fora levado ao quarto. Aproximadamente às 6h da manhã, a enfermeira o encontrou azulado. Tentaram ressuscitá-lo e, segundo a autópsia oficial, Warhol morreu pela segunda vez de “fibrilação ventricular”, isso significa que seu coração palpitou intensamente para, depois, nunca mais.

Sua missa fúnebre foi realizada na *Catedral de St. Patrick's* em Nova Iorque e contou com a presença de mais de duas mil pessoas dos mais diversos meios, como do mundo da arte, da moda, da alta sociedade, do entretenimento. A missa teve, ainda, da artista plástica, cantora e compositora Yoko Ono – a viúva de John Lennon rememorou o fato de Warhol ter sido mentor de Sean, filho do casal, após a morte do marido –; do historiador de arte John Richardson, que disse que “fooled the world into believing that his only obsessions were money, fame and glamor, and that he was cool to the point of callousness”, mas ele estava “more of a recording angel. The distance he established between the world and himself was above all a matter of innocence and of art” (apud GLUECK, 1987).

Estavam presentes personalidades como Halston, Liza Minnelli, Ann Bass, Klaus von Bulow, Claes Oldenburg, Grace Jones, Richard Gere e a princesa e o príncipe Michael da Grécia. Havia também os frequentadores da Factory – Viva, Gerard Malanga, Isabelle de Fresne, Babt Jane Holzer –, artistas – Roy Liechtenstein, Jamie Wyeth, David Hockney –, designers – Consuelo Crespi, Calvin Klein, Phellipe Niarchos – e escritores. O reverendo Hugh Hildesley destacou sua vida cristã, relatando que Warhol passava habitualmente a Ação de Graças, o Natal e a Páscoa na igreja, servindo comida às pessoas em situação de rua. Nicholas

Love, ator e amigo do *pop artist*, relembra palavras do próprio Warhol: “I do like the idea of people turning into dust or sand. And it would be very glamorous to be reincarnated as a great big ring on Liz Taylor's finger” (GLUECK, 1987). Mesmo na missa de seu funeral, sua predileção pelos objetos era lembrada. Por fim, a voz de Lou Reed ecoa pela catedral: “It’s hard to believe Andy’s not going to be around. I was hoping he’d turn up and say ‘April Fool!’” (GLUECK, 1987).

Após sua morte, mesmo tendo sido sua missa televisionada, circularam rumores de que ele não havia morrido realmente e “his body was simply another fake, this explosive artist’s final act” (TRÉTIACK, 1997, p. 19).

Sobre a morte, Andy Warhol disse:

I never understood why when you died, you didn’t just vanish, and everything could just keep going on the way it was only you just wouldn’t be there. I always thought I’d like my own tombstone to be blank. No epitaph and no name.

Well, actually, I’d like it to say “figment.”
(WARHOL. Em: <<http://www.warhol.org/figment>>. Acesso em: 30 ago. 2017).

Reparemos que o próprio Warhol coloca *figment* entre aspas, talvez pela multiplicidade de significados que esta palavra pode ter: invenção, fabricação, produto, ficção, imaginação. Relacionados a Warhol, nenhum destes sentidos se excluem, mas conversam perfeitamente entre si.

Assim como sua vida, sua morte tem sido filmada, sim, literalmente filmada. Seu túmulo é filmado online 24 horas por dia, todos os dias do ano, por meio da parceria entre The Warhol e EarthCam. Tal projeto recebeu o nome de Figment¹². Participam da cena visitantes de todas as partes do mundo, levando sopas Campbell’s, Coca-Cola, balões, flores, perucas brancas, bonecos, cartas, desenhos, enfim, os mais inesperados objetos. Muitos, ainda, fazem performances, cantam, dançam, leem poesias e criam suas artes no túmulo de Warhol.

¹² Disponível em <https://www.warhol.org/andy-warhols-life/figment/>.

Figura 18 - Túmulo de Andy Warhol, em Pittsburgh.



Fonte: Disponível em <http://www.andyfigments.com/#/everyday-images/>. Acesso em: 30 ago. 2017.

2 B de BEAT ou o coroamento do coletivo

O peso do mundo
é o amor.
Sob o fardo
da solidão,
sob o fardo
da insatisfação.
(Allen Ginsberg)

“A grandeza do homem é ele ser uma ponte e não uma meta,
o que se pode amar no homem é ele ser uma passagem,
uma transição.”
(Friedrich W. Nietzsche,
Assim Falou Zaratustra)

“[...] a antiga nostalgia de uma poesia feita por todos e para todos.”

Octavio Paz, 2009, p. 116.

B1. Os beats dos EUA

Nos anos 50, antes mesmo de eclodir o movimento hippie, jovens escritores transformaram Nova Iorque em uma cidade boêmia e *underground*. Jack Kerouac, Allen Ginsberg, William S. Burroughs, Gregory Corso, Lawrence Ferlinghetti, Neal Cassady, Gary Snyder, Peter Orlovsky, Hebert Huncke, John Clellon Holmes, Carl Solomon, Philip Lamantia são alguns dos nomes responsáveis pela revolução literária que propunha uma nova forma de sentir, viver e habitar o mundo. As palavras obscenas e a forma não convencional com que encaravam a vida chocaram – como era de se esperar – a sociedade da época. Segundo Burroughs, se “protestava a favor do fim da guerra do Vietnam, da legalização da maconha, o fim da censura, reconhecimento dos direitos das minorias e quase todos esses objetivos se alcançaram”¹³.

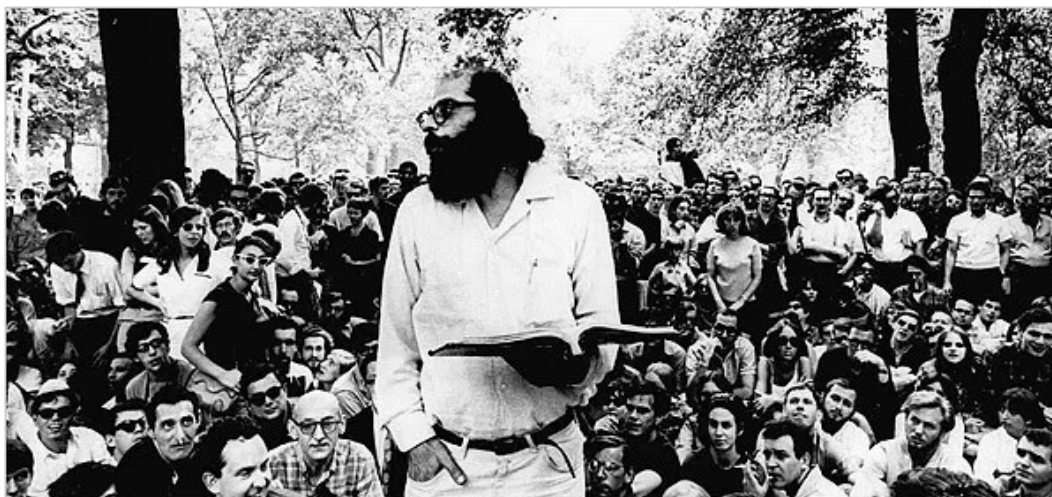
O termo *beat* tem origem controvertida. Para Kerouac, *beat* seria abreviação de beatitude. Ginsberg, em o prefácio de *The beat book*, de 1996, um de seus últimos escritos, fala acerca do surgimento do termo:

A expressão “beat generation” surgiu em uma conversa específica entre Jack Kerouac e John Clellon Holmes em 1948. Discutiam a natureza das

¹³ BURROUGHS apud SUMMERS. “Burroughs: o comissário dos esgotos. Disponível em https://issuu.com/ellenismos/docs/revista_ellenismos__27_-_des-constr. Acessado em 12 dez. 2017.

gerações, lembrando o glamour da *lost generation* (geração perdida), e Kerouac disse: “Ah, isso não passa de uma geração beat”. Falavam sobre ser ou não uma “geração encontrada” (como Kerouac às vezes a denominava), uma “geração angélica”, ou qualquer outro epíteto. Mas Kerouac descartou a questão e disse “geração beat” – não para nomear a geração, mas para desnomeá-la. (apud WILLER, 2009, p. 7)

Figura 19 - Allen Ginsberg lendo o poema Uivo. Berkeley, San Francisco, 1959.



Fonte: Disponível em <http://www.ignoreads.us/2016/11/beat-generation-impact-on-moroccan-youth.html>. Acessado em 10 out. 2017.

No entanto, há mais burburinho rodeando o termo. A palavra também era comumente usada na época por Hebert Hunck, frequentador do grupo, que costumava exclamar: “*Man, I am beat!*” (Cara, estou ferrado!). Ainda, falava-se de uma *beat generation* antes mesmo de ela ser assim batizada. A partir da leitura célebre de Ginsberg de seu poema Uivo – em 1955, na Six Gallery de San Francisco –, além da publicação de *On the Road*, de Kerouac, em 1957, o termo já vinha sendo utilizado. Ginsberg chamava seus amigos de “mendigos desconhecidos sofrendores e fodidos santos, os horrendos anjos humanos!” (apud WILLER, 2009, p. 7). *Beatnik* é também termo pejorativo criado por um jornalista de *San Francisco Chronicle*, em 1958, a partir da fusão de *beat* com *Sputnik* (primeiro satélite artificial). A intenção era fazer alusão à grande aderência de jovens ao fenômeno *beat*. Já não se tratava de um grupo restrito de poetas, mas uma geração de jovens, um fenômeno social.

Uivo
para Carl Solomon

I

Eu vi os expoentes da minha geração destruídos pela loucura,
morrendo de fome, histéricos, nus,
arrastando-se pelas ruas do bairro negro de madrugada
em busca de uma dose violenta de qualquer coisa,
hipsters com cabeça de anjo ansiando pelo antigo contato
celestial com o dínamo estrelado na maquinaria da noite,
que pobres, esfarrapados e olheiras fundas, viajaram fumando
sentados na sobrenatural escuridão dos miseráveis
apartamentos sem água quente, flutuando sobre
os tetos das cidades contemplando jazz,
que desnudaram seus cérebros ao céu sob o Elevado e
viram anjos maometanos cambaleando iluminados
nos telhados das casas de cômodos,
que passaram por universidades com olhos frios e radiantes
alucinando Arkansas e tragédias à luz de Blake
entre os estudiosos da guerra,
que foram expulsos das universidades por serem loucos
& publicarem odes obscenas nas janelas do crânio,
que se refugiaram em quartos de paredes de pintura
descascada em roupa de baixo queimando seu dinheiro
em cestos de papel, escutando o Terror através da
parede,
que foram detidos em suas barbas púbicas voltando por
Laredo com um cinturão de marijuana para Nova York,
que comeram fogo em hotéis mal pintados ou beberam
terebintina em Paradise Alley, morreram ou
flagelaram seus torsos noite após noite
com sonhos, com drogas, com pesadelos na vigília, álcool e
caralhos e intermináveis orgias,
incomparáveis ruas cegas sem saída de nuvem trêmula e
clarão na mente pulando nos postes dos pólos
de Canadá & Paterson, iluminando completamente o
mundo imóvel do Tempo intermediário,
solidez de Peiote dos corredores, aurora de fundo de quintal
com verdes árvores de cemitério, porre de vinho
nos telhados, fachadas de lojas de subúrbio na luz cintilante
de néon do tráfego na corrida de cabeça feita
do prazer, vibrações de sol e lua e árvore no ronco de
crepúsculo de inverno de Brooklyn, declamações entre
latas de lixo e a suave soberana luz da mente,
que se acorrentaram aos vagões do metrô para o infundável
percurso do Battery ao sagrado Bronx de benzedrina
até que o barulho das rodas e crianças os trouxesse
de volta, trêmulos, a boca arrebetada e o despovoado
deserto do cérebro esvaziado de qualquer brilho
na lúgubre luz do Zoológico,
que afundaram a noite toda na luz submarina de
Bickford's, voltaram à tona e passaram a tarde de
cerveja choca no desolado Fuggazi's escutando o
matraquear da catástrofe na vitrola automática de
hidrogênio,
que falaram setenta e duas horas sem parar do parque
ao apê ao bar ao Hospital Bellevue ao Museu à
Ponte de Brooklyn,
batalhão perdido de debatedores platônicos saltando dos
gradis das escadas de emergência dos parapeitos das
janelas do Empire State da Lua,

(Início da parte I de “Uivo”)
(GINSBERG, 1999, pp. 25-6)

Logo após ser lançado no outono de 1956, o livro *Uivo e outros poemas* foi apreendido pela polícia, acusado de ser uma obra obscena. Assim como aconteceu com a obra mais famosa de William Burroughs, *Naked Lunch* – a novela foi julgada e condenada por tratar de temas como infanticídio e pedofilia, somente em 1966 foi liberada e seu valor social foi reconhecido –, o escritor de *Uivo* e seu editor foram processados por pornografia, julgados pela Suprema Corte americana. O livro foi liberado e o escândalo impulsionou a popularidade da obra, que vendeu milhões de cópias e se tornou um mito entre os jovens.

O caráter de beatitude a que o termo *beat* pode ser associado é destacado nos versos do poema “Uivo”: “hipsters com cabeça de anjo ansiando pelo antigo contato/ celestial com o dínamo estrelado na maquinaria da noite”, além de outros versos que trazem à tona o caráter de “vagabundo louco e beat angelical” daqueles jovens poetas. Na nota de rodapé que escreve para o poema, Ginsberg sublinha a santidade beat:

Santo! Santo! Santo! Santo! Santo! Santo! Santo! Santo! Santo! Santo!
Santo! Santo! Santo! Santo! O mundo é santo! A alma é santa! A pele é
santa! O nariz é santo! A língua e o caralho e a mão e o cu são santos! Tudo
é santo! todos são santos! todo lugar é santo! todo dia é eternidade! todo
mundo é um anjo! O vagabundo é tão santo quanto o serafim! o louco é tão
santo quanto você e minha alma é santa! [...] Santo Peter santo Allen santo
Solomon santo Lucien santo Kerouac santo Huncke santo Burroughs santo
Cassady santos os mendigos desconhecidos sofredores e fodidos santos os
horrendos anjos humanos! Santa minha mãe no asilo de loucos! [...] Santo!
Nossos! corpos! sofrendo! magnanimidade! [...]
(GINSBERG, Berkeley, 1955)¹⁴

Não estamos diante de uma simples nota de rodapé, a nota em questão é um poema, que emoldura os 140 versos de “Uivo”. As 77 ocorrências do adjetivo “santo” (*holy*) são um recurso rítmico ao poema; a partir da repetição, o poeta constrói uma atmosfera sagrada-profana, subvertendo o significado mais comum de santo, como algo imaculado, essencialmente puro, perfeito em tudo. Ao caracterizar “o caralho e a mão e o cu” como santos, e até mesmo a *marijuana* e as drogas como santas, tudo e todos são santos e anjos, então significa que absolutamente nada é profano, mas natural e faz parte de nossa natureza humana, de “nossos! corpos!”, isto é, tudo

¹⁴ GINSBERG, Allen. *Uivo e outros poemas*. Tradução, seleção e notas de Claudio Willer. Porto Alegre: L&PM Pocket, 1999.

é santo, a sociedade que faz com que dessacralizemos o mundo com normas e excessos conservadores. “Santa a sobrenatural extra brilhante inteligente bondade da alma!”, porque, se “todo dia é a eternidade”, se tudo é especial, infinito, eterno, nada é “sobrenatural extra brilhante”, então tudo é ordinário. Ou, ainda, tudo é santo e também profano, uma vez que é o olhar normativo – contaminado pela culpa – que ultraja a sacralidade das coisas do mundo. Assim como a santidade é profanável, o profano é beatificável, para tanto basta despir-se do falso moralismo com que a civilização nos batizou ao nascermos. Tornando-se o profano santo, todas as ações seriam santas, pois a própria matéria humana é purificadora: o esperma é bento. Lê-se no poema “Uivo”:

que enrabaram e foram enrabados por esses serafins humanos, [...] que transaram pela manhã e ao cair da tarde em roseirais, na grama de jardins públicos e cemitérios, espalhando livremente seu sêmen para quem quisesse vir (GINSBERG, 1999, p. 28).

Movimento inverso ao que nos fizeram crer: talvez o original não seja o pecado, mas a santidade. O sêmen é espalhado livremente pelo mundo, “para quem quisesse vir”. Enrabados, santificados, purificados pelo amor livre com os serafins, todos são escolhidos; todos, santos; todos receberam o batismo da seiva sacra do amor, fruta mordida e pura.

Até mesmo o uivo poético é santo – e o seria ainda que não fosse a poesia em si –, assim como o fazer poético que o antecede o é: “A máquina de escrever é santa o poema é santo a voz é santa os ouvintes são santos o êxtase é santo!”. Percebamos a sequência de ações que há nesse verso, da máquina de escrever ao êxtase. Do poema à voz. Do poeta ao ouvinte. Não basta mais para o poeta ser lido na página calma em uma sala de estar ou na espreguiçadeira em uma tarde de domingo. O poema deseja a voz, a voz quer o espaço, o espaço urge o uivo. Tais urgência e ímpeto são marcados pelos versos exclamativos, aliás, mais do que apenas os versos, até as palavras exclamam e clamam uma após a outra: “nosso! corpo!”. O poema quer uma voz, quer um corpo, quer o êxtase da carne. O poema oferece-se ele mesmo como altar para uma exaltação que está além do sagrado e do profano. Santo leitor, o altar está posto, venha como estiver. Dessa forma, “Uivo” retoma a tradição milenar e esquecida do verso poético na voz, reintegrando a poesia à fala.

Para Claudio Willer, é importante que a crítica literária leve em conta o autor e as consequências – decorrentes da recepção e repercussão da obra – de sua vivência e produção, que se inserem em seu projeto artístico, pois “são componentes de valor, indissociáveis do texto” (WILLER, 2009, p. 28). Citando Ferlinghetti¹⁵, Willer aborda a identificação de autor e obra, baseado no preceito de que, “se o autor for interessante, a obra também poderá sê-lo” (WILLER, 2009, p. 29). De acordo com Ferlinghetti, o primeiro pensamento é o melhor pensamento (*first thought, best thought*), isto é, se o poeta for um Ginsberg ou um Snyder, “porque eles têm mentes fascinantes, interessantes. [...] é uma técnica válida desde que você tenha uma vida interior e uma mente interessantes, quando você tem uma consciência original a ser expressa” (apud WILLER, 2009, p. 29).

A fim de analisar tal teoria, diga-se de passagem, bem antiformalista, releiamos o verso da nota de rodapé de “Uivo”: “Santa minha mãe no asilo de loucos! Santos os caralhos dos vovôs de Kansas!”. É conhecida a história familiar de Ginsberg, inclusive a lista de biografias escritas sobre ele é extensa: seus pais eram judeus russos emigraram para Nova Jersey. Seu pai, Louis Ginsberg, foi poeta, professor e socialista; sua mãe, Naomi Ginsberg, também professora, além de feminista e comunista, passou grande parte de sua vida internada em hospícios por causa de crises psicóticas, surtos e delírios paranoicos. O contexto familiar gerou uma visão empática e tolerante em Allen para com os loucos e excluídos e o inseriu desde cedo em um mundo excêntrico e contribuiu largamente para o líder geracional que se tornaria na juventude. Personagem de si mesmo, Allen Ginsberg, em sua inocência santa, tentou equivaler loucos e santos, acreditando em um mundo em que todosoubessem, onde todos fossem vistos como santos. Desconstruindo hierarquias na e pela linguagem, ele construiu uma visão messiânica de si mesmo:

Orientou-o a ideia de ser possível uma sociedade na qual, harmoniosamente,oubessem os loucos, como sua mãe, e, por afinidade, todas as modalidades e conduta estranha. Seu messianismo consistiu em haver-se atribuído a missão de realizar essa utopia. (WILLER, 2009, p. 34)

Para Ginsberg, *beat* tratou-se de um movimento literário:

¹⁵ Em entrevista ao *Vozes e visões – panorama da arte e cultura norte-americanas hoje*, de Rodrigo Garcia Lopes.

Um quarto sentido [de “beat”] que se acumulou ao redor do mundo é encontrado na frase “movimento literário da geração beat”. Esta frase se refere a um grupo de amigos que trabalharam juntos em poesia, prosa e consciência cultural desde meados da década de 1940 até que o termo se tornasse nacionalmente popular no final dos anos 1950. (apud WILLER, 2009, p. 10)

Segundo Isabel Kuhl, a palavra *beat* significa cansaço, para baixo, mas também pode se referir ao ritmo da música – referência à batida e aos improvisos do jazz – e da poesia. Esses jovens eram influenciados sobretudo pelo álcool e pelas drogas, motivados pelo desejo de expandir a consciência e rejeitar os modelos convencionais. O fenômeno *beat* influenciava gostos, comportamentos, estilos, aparências, literatura, música, amizades etc., defendendo um estilo de vida alternativo. Tudo isso em um contexto em que prevaleciam valores conservadores da classe média norte-americana.

Cansados do tédio pós Segunda Guerra e das organizações sociais repressivas, jovens artistas – a burguesia intelectual – começaram a confrontar os valores estabelecidos, transgredindo leis e buscando autoconhecimento. Assim, estabeleceram as bases da cultura underground, devotos e herdeiros das premissas das vanguardas europeias.

Em entrevista concedida ao *Portal Cronópios*, Cláudio Willer aponta semelhanças entre o surrealismo e a geração *beat*¹⁶. Em ambos, há a tentativa de superação da dicotomia arte e vida, sujeito e objeto. “Um ponto em comum entre surrealismo e geração *beat* – e um ponto que me atrai – é estabelecerem a mais completa confusão de arte, literatura, criação artística e vida.” (WILLER, 2012). Este desejo de fusão entre arte e vida é expresso por Paul Valéry nas linhas abaixo:

Se puede concebir una ‘época’ en la que las artes especializadas y específicas, serán abolidas y reemplazadas por el arte de las actividades ordinarias. Y en suma por el arte de vivir. Esto sería verdaderamente la Civilización, y tal vez todo se oriente (dificilmente, como debe ser) hacia ella. Nuestras artes especiales serían etapas. (VALÉRY apud BOURRIAUD, 2016, p. 51)

As vanguardas do início do século XX almejavam “o fim da arte” (BOURRIAUD, 2016, p. 51) nas palavras de Bourriaud. Havia uma urgência de uma estética unitária, o desejo de desaparecimento da arte como uma atividade

¹⁶ Em anexo, há um curioso e divertido relato, traduzido por Cláudio Willer, de um encontro entre surrealistas e beats.

especializada, intelectualizada.¹⁷ Karl Marx, em *A ideologia alemã*, critica a separação entre práxis e poiesis. Na filosofia grega, a práxis é a ação livre, em que o homem busca se autotransformar, aperfeiçoando-se. Já a poiesis tem o caráter oposto, ela consiste na ação subserviente, utilitária. A poiesis está ligada à noção de produto, submetida às condições materiais, enquanto a práxis tem como resultado da ação um bem. A contribuição de Marx a esta discussão está na aproximação destes dois polos:

La praxis pasa constantemente a poiesis, y recíprocamente. No hay nunca libertad efectiva que no sea también una transformación material, que no se inscriba históricamente en la exterioridad, pero tampoco nunca hay trabajo que no sea una transformación del yo. (MARX apud BOURRIAUD, 2016, p. 52-3)

Isso significa que não se pode pensar os produtos sem considerar as condições em que foram produzidos, ou seja, a prática e a produção andam lado a lado. Segundo Marx, o homem produz a si mesmo por meio de sua ação, produzindo a si mesmo, ele também forja, indiretamente, condições materiais de existência. *Producere* (do latim) significa “fazer avançar diante de si”. Assim, para o artista moderno, criar não é fabricar objetos, mas “mezclar producción y producto en un dispositivo de existencia. Conectando la praxis y la poiesis, apunta hacia una totalización de la experiencia, totalidad de la que el Hombre es despojado por la civilización industrial” (BOURRIAUD, 2016, p. 53). A arte moderna busca a unidade perdida, almeja o fim da ambivalência práxis e poiesis. “Solamente una concepción extendida del arte permitirá reconstituir la existencia mutilada, compartimentada y sesgada en tareas serviles” (BOURRIAUD, 2016, p. 53). No mundo capitalista, desterritorializam-se as formas de existência humana e reajusta-se a vida de forma a caber nas engrenagens utilitárias. Segundo Guattari, as ciências humanas devem ter como compromisso principal e urgente a produção da subjetividade – essa que é tão hostil ao capitalismo –, de forma a enriquecer a relação do homem com seu habitat. O projeto moderno consiste, então, na produção de vida cotidiana como obra, “medio eficaz de oponerse a la cosificación y la división de la experiencia en pequeñas unidades separadas” (BOURRIAUD, 2016, p. 53).

Em um contexto em que a subjetividade era atropelada pela crescente industrialização, o movimento *beat* surge assumindo a herança das vanguardas – desejo de unidade entre arte e vida – e se opondo à intensa massificação da vida

¹⁷ Esta ideia será aprofundada no capítulo Vida e arte.

humana, mas de forma ainda mais intensa e radical, somando uma forte dose de anarquia, destruição de hierarquias, mergulho profundo no subjetivismo, sem distinção de valores bons ou maus, santos ou hereges. É importante sublinhar o caráter de geração do movimento *beat*. O número de adeptos crescia exponencialmente, rompendo o enclausuramento tradicional a que ficam restritos os grupos de artistas, geralmente compostos por uma burguesia intelectual.

Tal fato é raro porque, mesmo se tratando de uma literatura de alto poder transgressivo, ela estava restrita a poucos, uma vez que, em países como EUA e Brasil, o vertiginoso progresso industrial é inversamente proporcional à distribuição de bens de consumo, acesso ao bem estar social e à educação. A muitos falta tudo, até mesmo a alimentação. “Os meios que permitem o progresso podem provocar a degradação da maioria” (CANDIDO, 2011, p. 171). Assim, nem todos têm o direito à literatura ou à arte, apesar deste ser um direito inalienável, necessário à humanização. Infelizmente, é de conhecimento comum que há sociedades, como a nossa, que se esforçam para manter a desigualdade e a segregação cultural, impedindo a população de ter acesso à cultura dita erudita, oferecendo bem menos do que o mínimo necessário para uma vida humanizada, organizada. Por isso, em um primeiro momento, o movimento *beat* pode ter parecido que seria inofensivo, pois o esperado era ele ficar restrito a um pequeno grupo de intelectuais e, apesar de seu caráter transgressivo, não afetar a vida cotidiana de forma mais ampla e contundente. Mas, quebrando as expectativas de um pequeno alcance, nos EUA, o movimento *beat* se alastrou na década de 50. Já no Brasil, confirmando as expectativas, foi um movimento bem restrito.

Os confrontos consequentes do choque de valores de gerações foram amenizados pelo glamour da indústria cinematográfica, que acabou por domesticar rebeldias e relativizar polêmicas.

Ataques, mortes, excessos, grandiosos rompimentos públicos teriam de ser amortecidos, amordaçados, domesticados, mas mesmo assim, a força dos confrontos acabou por se pulverizar, pela força da indústria cinematográfica, que criou condições para a apresentação das novas questões com filmes de extrema violência existencial, como o *Vidas Amargas (East of Eden)*, de 1955, que foi um escândalo visto como uma delação dos silêncios impostos a uma geração, vítima de uma estrutura familiar e social repressora, acovardada e violenta. A este filme, seguiu-se *Juventude Transviada (Rebel without a Cause)*, no mesmo ano de 1955) que levantou mais polêmica, mas sempre abafada pela indústria do cinema, jogando com o glamour do jovem ator James Dean para relativizar impactos sobre conceitos morais de uma sociedade puritana que, até então, esforçava-se para se manter casta e

vigorosa como padrão social. A polêmica levantava questões perigosas em um momento tão delicado quanto o do macarthismo, em plena cruzada contra o comunismo, e para uma sociedade que viu sua herança puritana ser tornar monstruosa ao invés de virtuosa como sempre se fez ver e acreditou ser. (PIMENTEL, 2009, p. 88)

Apesar disso, havia em cena um cinema que não se deixava domesticar, talvez por isso mesmo, tenha atraído a atenção dos jovens *beats* Jack Kerouac, Gregory Corso, Allen Ginsberg, Peter Orlovsky, que estrelaram as películas de Andy Warhol. Rejeitando a convenção e dando vazão à realização dos desejos, o cinema de Warhol era performático, os personagens não tinham enredo, roteiro ou *plot*, eles viviam um *reality-show* cinematográfico. A *Factory* era bem mais que um ateliê: era terreno efervescente da cultura *underground* e cenário de muitos de seus filmes.

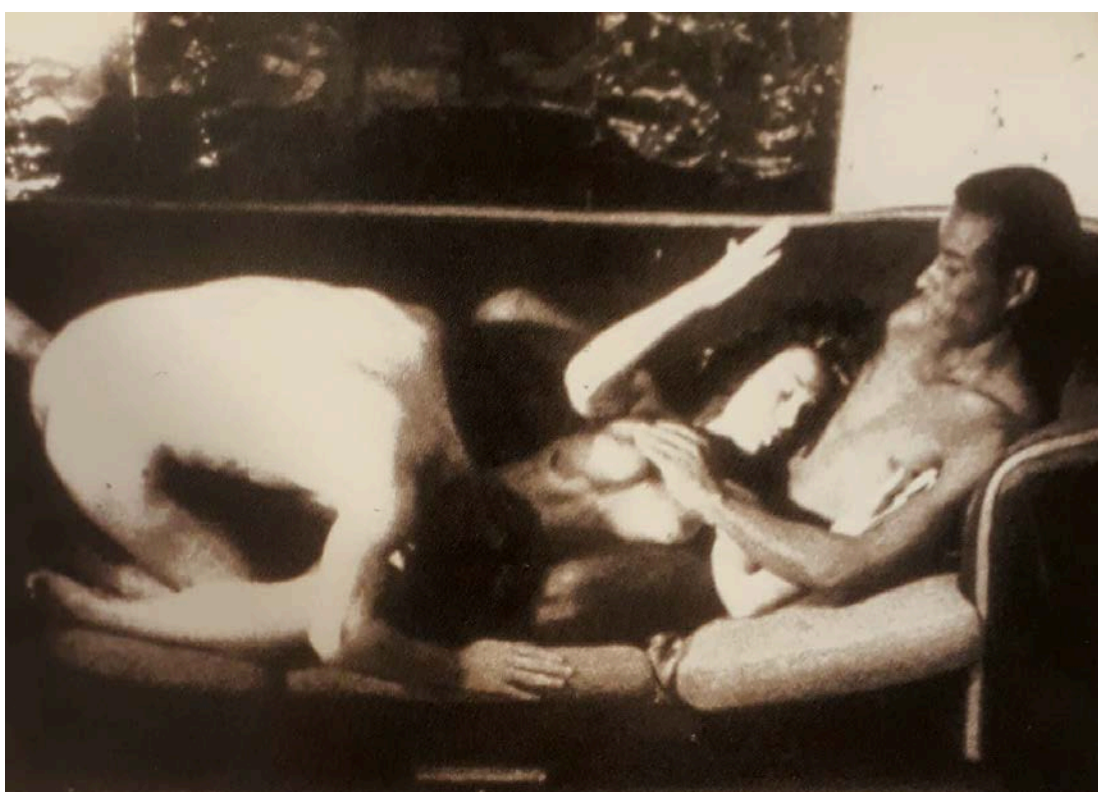
Warhol tinha o hábito de registrar tudo: para os homens que visitavam sua prateada fábrica de arte, ele pedia para que abaixassem as calças a fim de fotografar suas genitálias. A erotização é uma constante na obra do *pop artist*. Até mesmo o *Empire State* poderia representar um gigantesco falo em seus filmes. “Empire é um filme pornográfico. Quando as luzes se acendem sobre o Empire State, se supõe que representa”, afirma o irônico diretor (WARHOL, 2004, p. 186). Quando questionado sobre seus filmes serem classificados como pornografia *hard-core*, Warhol declara:

It's soft-core pornography. We used a misty color. What's pornography anyway? The muscle magazines are called pornography, but they're really not. They teach you how to have good bodies. They're the fashion magazines of Forty-second Street – that more people read. I think movies should appeal to prurient interests. I mean, the way things are going now – people are alienated from one another. Movies should – uh – arouse you. Hollywood films are just planned-out commercials. *Blue Movie* was real. But it wasn't done as pornography – it was an exercise, an experiment. But I really do think movies should arouse you, should get you excited about people, should be prurient. (WARHOL, 2004, p. 188-9)

Blue Movie era real: arte prática, arte viva, bioarte, *reality* arte; assim também era *Couch*, filme que os poetas *beats* estrelaram em 1964. Em uma década em que *Naked Lunch*, de Burroughs, e *Trópico de Câncer*, de Henry Miller, estavam sendo julgados por obscenidade, a coragem e ousadia Warhol em quebrar preceitos morais é, sem sombra de dúvidas, admirável. *Couch* (52 min.) exhibe basicamente de várias pessoas, das mais diversas orientações sexuais, fazendo variadas coisas – transando, conversando, bebendo – no e em volta do icônico sofá vermelho da

Factory, em uma época que a homoafetividade¹⁸ era proibida e estava listada no *Manual de diagnóstico e estatísticas de distúrbios mentais* da Associação Americana de Psiquiatria, isto é, ela era considerada crime em todo o território norte-americano, com exceção de Illinois. As penas eram as mais absurdas: em Michigan, 15 anos de prisão; em Idaho, prisão perpétua. Desafiando a sociedade conservadora, só em 1965, Warhol gravou 28 filmes aproximadamente, muitos deles foram exibidos nos cinemas nova-iorquinos undergrounds, tal como o Gramercy Arts Theatre.

Figura 20 - Cena do filme *Couch*, de Andy Warhol, 1964.



Fonte: KUHL, 2007, p. 93.

Dessa forma, se falar sobre o universo gay era um tabu, pior ainda fazer e exibir um filme com representações explícitas de sexo tanto hétero quanto homoafetivo, trios sexuais com protagonistas negros e brancos em tempos de segregação racial ainda reinante.

Segue uma breve descrição da participação dos *beats* em *Couch*:

Subsequent reels of *Couch* exhibit various other spatial configurations, and the angle of the couch in relation to the lens of the camera also varies. In the

¹⁸ O Ato Legislativo de Imigração e Nacionalidade, de 1952, proibia a homossexualidade nos EUA.

third reel, the couch stands sideways on screen left so only one arm of it is visible in the foreground. Gregory Corso, on the side closest to the camera, sits on the couch in profile and flips through a magazine while drinking a beer as Jack Kerouac, Allen Ginsberg, Peter Orlovsky, and two other men sit and talk to one another. Ginsberg is the most animated of the group, at various times standing up from the couch, leaving the frame, returning to sit on the floor, and placing stickers (which appear to be Chiquita banana stickers) on the side of the couch facing the camera. This is the only reel of the film that features these players and this particular composition of the couch within the frame. When the location of the couch and its orientation within the frame do repeat from reel to reel, many cast members also reappear, so that even when the reels are not shown consecutively [...] (WEATHERS, 2013, p. 67)

Figura 21 - Kerouac, Ginsberg, Orlovsky e Corso em *Couch* (1964)



Fonte: Disponível em <https://br.pinterest.com/pin/492440540489502076/>. Acesso em: 14 dez. 2017.

Personagens de si mesmo, a arte veste os transgressores corpos dos amigos Kerouac, Ginsberg, Orlovsky e Corso, que se juntaram a personagens lendários da Factory em *Couch*. É importante chamar atenção para dimensão comunitária e fraterna desses grupos – *beats* e Factory – e também dos grupos do qual Chacal fez parte, tal como a Nuvem Cigana. A amizade, o apoio mútuo, o companheirismo era um espelho do que estes jovens sonhadores e revolucionários esperavam encontrar lá fora, na sociedade. Eram pessoas das mais diversas origens, posições sociais convivendo,

partilhando. O multiculturalismo era acentuado. Ginsberg relata sobre tal traço da geração *beat*:

Burroughs, protestante branco; Kerouac, índio norte-americano e bretão; Corso, católico italiano; eu, radical judeu; Orlovsky, russo branco; Gary Snyder, escocês-alemão; Lawrence Ferlinghetti, italiano, continental, educado na Sorbonne; Philip Lamantia, autêntico surrealista italiano; Michel McClure, escocês do meio-oeste norte-americano; Bob Kaufman, afro-americano surrealista; LeRoi Jones, poderoso negro, entre outros. (GINSBERG apud WILLER, 2009, pp. 20-1)

Na Factory, o pluralismo é tão presente quanto: herdeiros, jovens empresários, socialites, intelectuais, boêmios, rockeiros, junkies, transexuais, “perturbados, destituídos, desesperados e degenerados”¹⁹. Entre os superstars de Warhol estavam a socialite Edie Segwick, de família rica, a atriz e modelo vivia entrando e saindo de clínicas psiquiátricas por causa de drogas; Candy Darling, transexual que estrelou vários filmes de Warhol; Ultra Violet, escritora, artista plástica, atriz e musa de Dalí; a cantora Nico; o *sex symbol* Joe Dallesandro; Basquiat, grafiteiro negro em um mundo artístico predominantemente branco, entre muitos outros celebrados nomes.

Figura 22 - Silver Factory



¹⁹ De acordo com o crítico inglês Jon Savage, estes foram colocados por Warhol como estrelas para serem adoradas pelos ricos nova-iorquinos.

Fonte: Disponível em <https://www.barnebys.com/blog/article/5821/warhols-east-87th-street-studio-is-on-the-market/>. Acesso em: 2 set. 2017.

B2. A nuvem cigana

No Brasil, os ecos do destronamento do artista são ouvidos na década seguinte. Na Nuvem Cigana, grupo carioca multiartístico que atuou entre 1972 e 1980, o coletivismo e a diversidade eram reinantes. Entre os jovens que integravam a Nuvem, havia artistas e profissionais ligados às mais variadas áreas, como poetas, cenógrafos, arquitetos, engenheiros, músicos, sambistas, fotógrafos, designers, professores etc., viviam uma economia criativa, a ideia era o selo editorial da Nuvem produzir de forma independente (autogestão) e sem diretor, mas de maneira coletiva, comunitária, lúdica, em um espaço caseiro, entre amigos – na casa de Santa Teresa onde alguns integrantes moravam juntos – Ronaldo Santos, Pedro Cascardo, Dionísio, Lúcia Lobo – e outros estavam sempre por lá. Um dos integrantes, Peninha, tinha ali um laboratório fotográfico. A casa vivia em festa, povoada de muita gente; vivenciava-se as festas como algo produtivo, nelas nasciam as ideias e fecundavam-se os projetos; as reuniões semanais da Nuvem – toda segunda-feira – eram festas intermináveis: as pessoas dormiam, acordavam e voltavam à reunião, saiam para a rua e voltavam. O espírito anárquico, a consciência política, a política do/no corpo, a política da arte, da poesia, a opção por fazer da poesia um modo de viver a vida – “é preciso viver, malandro” – uniram jovens tão diferentes.

Figura 23 - Nuvem cigana



Fonte: Disponível em <https://jorgesapia.files.wordpress.com/2016/11/nuvem-cigana.jpg?w=640>. Acesso em 2 set. 2017.

As Artimanhas²⁰ – apresentações performáticas em que a falação de poesia²¹ era o carro-chefe de um evento que envolvia teatro, música, instalação, palco e microfone, happening, exibição audiovisual, isto é, a poesia se expandia a fim de caber várias formas de expressão – era a celebração da poesia como o *comício de tudo*, centro e periferia eram, naquele momento, uma coisa só, a poesia era de quem a quisesse, o palco de quem o ocupasse, a voz de quem falasse. A cidade vociferava naquela dura realidade ditatorial, momento raro em que todos podiam participar e se sentirem parte daquela festa. O caráter democrático e voluntário da Artimanha, assim como o sentimento de pertencimento a uma comunidade, era a raiz daquela dança tribal, *feira de índio*, utopia de acreditar naquele acontecimento como possibilidade para pólis. Depois, tudo acabava na ocupação das ruas da cidade carioca: a coroação era o carnaval. A banda de poetas e sua legião de utópicos tomavam as ruas, na contramão de tudo o que havia, inclusive do fluxo, e mais e mais pessoas se integravam ao bloco Charme da Simpatia. Havia o esforço de expandir os limites, acreditar na poesia como arma política-revolucionária e manter-se marginal. Claudio Lobato rememora os poetas e suas armas:

²⁰ No capítulo “Chacal”, há mais explanações sobre as Artimanhas.

²¹ É importante sublinhar a diferença entre falar poesia e declamá-la. O ato de falar é mais informal, natural e espontâneo que o de declamar.

O Bernardo tinha um jeito de falar que era uma coisa de uma malemolência carioca. O Ronaldo tinha o jeito mais agressivo, uma coisa de bandido. O Chacal parecia um selvagem, um índio. E o Charles parecia um bardo, um profeta. Eles iam entrando e saindo do palco e aquilo ia criando uma energia e as pessoas gritavam. (LOBATO apud LOBATO; VIEIRA, 2016)

Foi Chacal o espírito da Artimanha. Ele foi o primeiro índio a levantar e começar a falar seu poema, motivado por aquele momento epifânico que vivenciou em Londres, ao ver Ginsberg vociferar seu “Uivo”. Na literatura, o movimento *beat* tem como característica marcante “textos em ação, culto à espontaneidade, frases do corpo em movimento, poesias brotando como visões do céu e do inferno, ligação direta da arte e da vida, da palavra e do corpo” (BUENO e GOES, 1984, p. 12). Ginsberg, ao levar sua poesia para as ruas, praças públicas, reforçava uma atitude anti-intelectual, antiacadêmica, rebelde, militante pacifista e anarquista. Para o poeta, a poesia não devia se separar da vida. Seus versos tematizam, sobretudo, a liberdade, seja no plano linguístico, sexual ou existencial. Valorizando a vida, o momento, a poesia, o corpo, Ginsberg celebrava o espontâneo e o corpo sobre o racional, o coloquial sobre o formal, a rua sobre a academia, promovendo uma rebelião coletiva, uma revolução formal nas letras. “Rompe as barreiras entre individual e coletivo, entre autor e público, ao criar uma poesia aberta, espontânea e imersa nas questões de seu tempo” (TIAGO, 2016, p. 3).

The beatniks were concerned no longer with orthodox Freudianism or misunderstood Marxism, but with Wilhelm Reich and “his full emphasis on full genitality as the final goal of man” and the cult of the orgasm. This led to open demonstrations of bisexuality and homosexuality. “To have fun without becoming Father is more than just another form of birth control; and the homosexuality of the ‘beats’ is not like that of the southern dandies (Williams, Capote etc.), a last, slightly provincial version of Europe-an-style aristocratic pederasty, a kind of social climbing. It is revolutionary in its own right, in its resolve to be democratic even at the risk of seeming lumpen – a kind of homosexuality for the millions...” (CRONE, 1987, p. 5)

Dessa forma, o movimento *beat* se apresenta como uma tentativa de alterar as consciências. Ele tem caráter utópico na medida em que acredita no poder da arte como revolução nos planos político, social, comportamental.

Chacal ouve o uivo de Ginsberg e acende a voz do poeta nestas terras brasileiras, contribuindo não apenas para a ampliação do público de poesia, mas, principalmente, para a presença pública da poesia e sua democratização, uma vez que, por causa da linguagem coloquial e, por isso, mais acessível, ela passou a

circular na praia, na esquina, na rua, nas festas, na vida de jovens que não faziam parte do circuito acadêmico letrado. É claro que o coloquial já aparecia nos poemas modernistas, mas seus autores não iam às ruas com seus corpos.

Ainda que a poesia desde sempre tenha sido falada, antes mesmo até de circular por escrito, essa tradição ficou esquecida na história recente. É a partir a geração *beat* e, no Brasil, da geração marginal – foi Chacal nosso líder geracional, recuperando nosso uivo poético –, que o alcance da recitação de poemas ganhou força e vitalidade, desde encontros mais restritos, “até as grandes manifestações ao ar livre, no mundo todo” (WILLER, 2009, p. 28) (sobre o impacto da geração *beat*).

Além de mais acessível à leitura, também a poesia se tornou, a partir de Chacal, mais acessível à produção editorial. O poeta poderia produzir seu livro artesanalmente e vendê-lo nas ruas, de mão em mão. Assim, a publicação independente furava o bloqueio da censura e levava para a rua não só o livro, mas o corpo do poeta. Em 2017, Chacal aponta a diferença que a “encarnação da poesia no corpo” teria implicado:

meu corpus é o corpo.
 o corpo que vibra, que brilha, que vive
 o corpo que fode, que sofre, que explode
 o corpo sem órgãos, desorganizado, o corpo intenso
 meu corpus é o corpo
 o meu, o seu, o nosso
 corpo doente, saudável, com acne
 o corpo cidade, desejo, o corpo vivo
 meu corpus é o corpo
 corpo que cheira, que fede e perfuma
 corpo que se choca com outro
 corpo que se abre para outro
 corpo que diz vem

(CHACAL²², 2017)

Sua obra é o corpo – “meu corpus é o corpo” – o corpo que, sobretudo, vive todas as experiências da vida, o corpo que busca o prazer. Na poesia de Chacal, há a tentativa de reconciliar a palavra e o ato, o poema e a vida, poesia viva, corpo vivo – por isso fode, fede, cheira e perfuma –, palavra vivida. O poema devora o poeta, o desejo convoca o corpo do poeta para cena, que é o aqui e agora. O desejo busca o outro, se choca com o outro, convida-o. Tentativa de reconciliar eu e tu. No corpo

²² Disponível em <https://www.facebook.com/rchacal>. Acessado em 20 nov. 2017.

cidade, cabe esse encontro, cabe a sociedade criadora²³. No poema, cabe a vida e tudo que dela jorra. Poema-manancial. “Transformação da sociedade em comunidade criadora, em poema vivo; e do poema em vida social, em imagem encarnada.” (PAZ, 2009, p. 96)

O poeta é o homem de fé, que acredita no “corpo que se choca com outro/ corpo que se abre para outro”, acredita no corpo cidade como tecido vivo cujas tramas são frutos da relação por reconhecimento do próximo como um igual, um semelhante – reconciliação do eu e do tu, do homem com esse outro que ele próprio é (*outridade*²⁴), do poeta e do leitor.

de vez em quando
vem um vento bobo e sopra:
é preciso acreditar
é preciso ter uma paciência revolucionária
é preciso ter uma fé inquebrantável
é preciso ter fantástica felicidade
de vez em quando
vem um troço tolo
trazendo toleimas
(CHACAL, 2007, p. 190-1)

Este sim seria um movimento verdadeiramente revolucionário em um mundo cada vez mais anestesiado pela indiferença: a tolice de ter uma fé inquebrantável. Segundo Paz:

A ideia cardeal do movimento revolucionário da era moderna é a criação de uma sociedade universal que, ao abolir as opressões, desenvolva simultaneamente a identidade ou semelhança original de todos os homens e a radical diferença ou singularidade de cada um. (PAZ, 2009, p. 96)

Renegando as convenções sociais baseadas na hipocrisia e adotando um comportamento fora dos padrões – sexo, drogas e rock and roll –, o poeta não está alheio às vicissitudes e às necessidades humanas. Na idade moderna, a revolução se daria, portanto, pela construção do novo a partir da destruição do antigo. Na sociedade criadora, a poesia seria, segundo Paz, prática, palavra encarnada.

²³ De acordo com Octavio Paz, a sociedade criadora seria aquela em que as relações humanas seriam solidárias, livres de opressão ou domínio. (PAZ, 2009, p. 96)

²⁴ Inspirado pelos estudos de Rudolf Otto sobre o sagrado, Octavio Paz cria o neologismo *outridade*. Para Otto, o sentimento religioso se origina da sensação de presença plena experimentada pelo homem, de impossível apreensão cognoscível. A *outridade* também se confunde com a poesia e o amor, além de com outras experiências suprassensíveis. Ela seria a tensão latente entre a separação e a união, a essência humana e sua existência concreta. Essa ideia de alteridade já foi denominada, por Höderlin, de “aberto”; por Bataille, de “sagrado/indiferenciado”; por Blanchot, de “fora”.

corpo”, “o que se opõe ao movimento de um corpo”, “capacidade de resistir”, “recusa a submeter-se à vontade de outrem; oposição, reação”, são dos que podem ser atribuídos à resistência do poeta. A ação revolucionária é irmã gêmea da poesia. Por isso, talvez não haja outro destino ao poeta que não seja ser um traficante de armas, essa arma potente e que, na boca de Chacal, estala gaiata a palavra, como goiaba, fruta gostosa.

Chacal é o “corpo que diz vem”, o corpo que prefere as experiências da vida cotidiana à tradição literária, o corpo que resiste à uniformidade que a sociedade contemporânea nos impõe em nome dos bons costumes, do racionalismo, da ciência, da moral.

[...] a vida concreta é a verdadeira vida, por oposição ao viver uniforme que nos tenta impor a sociedade contemporânea. Breton disse: *la véritable existence est ailleurs*. Esse além está aqui, sempre aqui e neste momento. A verdadeira vida não se opõe nem à vida cotidiana nem à heroica; é a percepção do relampejar da *outridade* em qualquer dos nossos atos, sem excluir os mais mesquinhos. (PAZ, 2009, p. 106)

No entanto, ao tentar inibir ou proibir as experiências de alteridade, o efeito alcançado é contrário ao que se esperava: em vez de suprimi-las, o interdito ressurge com mais virulência. Portanto, o poeta é o corajoso, ele está na vanguarda e precisa ser ele mesmo e ser mais: ser o outro de si mesmo, mas sê-lo sem deixar de ser o mesmo; buscar o outro de si mesmo em outras partes, diferentes possibilidades de ser, uma vez que “ser *um mesmo* é condenar-se à mutilação pois o homem é apetite perpétuo de ser outro” (PAZ, 2009, p. 108). Assim, a virulência da vida, as experiências da rua e a poética da resistência abraçam o corpo do poeta na idade do rock, esse herdeiro dos poetas românticos e da geração *beat*.

Ana Chiara, em seu ensaio “Mallarmé & Chacal: um sentido mais puro às palavras da tribo”, investiga a busca do poeta moderno pela palavra poética, esta que é capaz de despertar a verdadeira consciência e *dar um sentimento mais puro às palavras da tribo*²⁵ ao proferir a palavra, aquela que nos traria à lembrança os sentidos primeiros – aquele verbo potente –, que, ao ser escutado, revelaria, então, o que já não pode ser expressado pelas palavras gastas, empoeiradas, caducas. A partir de Mallarmé, “A poesia não se propõe consolar o homem da morte, mas fazer com que

²⁵ MALLARMÉ apud PAZ, 2009, p. 122.

ele vislumbra que a vida e a morte são inseparáveis: são a totalidade” (PAZ, 2009, p. 110).

Não é possível confiar na linguagem institucional, na linguagem do sistema, é preciso então inventar uma nova forma de dizer que realmente fale com o homem comum, é preciso falar com a tribo, é preciso ser a tribo – “sou um griot²⁶. canto minha tribo [...] eu sou a minha tribo. canto como um griot”²⁷.

As relações humanas, já viciadas pelas diferenças de hierarquia entre os interlocutores, modificaram-se substancialmente quando o livro substituiu a voz viva, impôs ao ouvinte uma só lição e retirou-lhe o direito de replicar ou interrogar. (PAZ, 2009, p. 116)

Ao se assumir como um *griot*, Chacal se coloca a serviço tanto da palavra poética falada quanto de sua comunidade. É importante sublinhar que a palavra falada é o principal instrumento do *griot*, pois é a partir da memória auditiva que as comunidades africanas mantinham viva sua cultura e sua história. É interessante ainda ressaltar o papel do *griot* como organizador das cerimônias sociais, além de outras habilidades artísticas.

O *griot* é um mediador dentro da sociedade; ele resolve conflitos e leva a calma. Ele é músico, cantor, contador de histórias, dançarino, um organizador das cerimônias sociais que utiliza a palavra como seu principal instrumento – contou em entrevista exclusiva ao *Por dentro da África* o *griot* Hassane Kouyaté. (KOUYATÉ apud LUZ, 2013)

Como um *griot*, Chacal é um multiartista, além de agitador cultural, produtor, diretor. “como poeta, sou um ator/ como ator, um performer/ como performer, um produtor”²⁸. Todas essas facetas trabalham juntas no palco e na vida, porque viver é sem moldura e sem limites. Como um *griot*, Chacal está a serviço da tribo, ele é tribo. Assim, Chiara julga ser “a fatura lírica como voz coletiva” o rico legado da poesia de Chacal, “deixando que a poesia se encarne em seu corpo não como posse, mas passagem, não para habitar, mas abrigar-se” (CHIARA, 2017, p. 160), essa ideia de

²⁶ Griots são contadores de histórias africanos, sábios porta-vozes da cultura de regiões onde as palavras contadas transmitem a tradição de geração em geração e criam a identidade de um povo. Ele está a serviço de sua comunidade.

²⁷ CHACAL. Disponível em <http://umahistoriaamargem.blogspot.com.br/2012/07/>. Acessado em 4 jan. 2018.

²⁸ CHACAL. Disponível em <http://umahistoriaamargem.blogspot.com.br/2012/07/>. Acessado em 4 jan. 2018.

uma poesia comunitária o inscreve na história da literatura brasileira como um poeta do coletivo. Ao imaginar o poema, Chacal não vislumbra necessariamente a página de um livro (o poema já não cabe na gaveta), mas a língua que estala e se refastela na sonoridade aberta e vibrante das palavras poéticas a preencher a sala, o salão, o píer da praia, as esquinas, as ruas, a aldeia; o poema se configura então como uma constelação de signos²⁹ sob um céu que beija o mar, ou no rodar da saia de uma morena a sambar com o Charme da Simpatia, ou ainda na música que toca no olhar flamejante do poeta ao falar sua palavra gaiata; esse “ou” se estende ao infinito, impulsionando a palavra a um sem limite de sentidos sempre em formação, uma vez o poeta está destinado a captar momentaneamente, mas nunca completamente, o absoluto. A arte salva momentos.

Ao tomar a palavra e emprestar seu corpo para ser ocupado pela poesia, ao se oferecer como abrigo para palavra poética, ao se tornar poema encarnado e oferecer seus serviços à poesia, o poeta estabelece uma relação de proximidade preciosa com o outro, porque a voz se destina ao ato de ouvir, exigindo, por isso, uma atitude do seu destinatário. Já não cabe a relação de passividade do leitor com o livro.

A relação arte-corpo é, por essência, uma relação de fundamental importância sobre vários pontos de vista. Em primeiro lugar, porque o trabalho do corpo nas *performances* institui um contato direto entre emissor e receptor sem a intermediação técnica de nenhum equipamento eletrônico moderno exceto pela utilização de som e vídeo. Por esse motivo, aquela relação mencionada é de enfrentamento e elimina os significados que cada meio de comunicação agrega por sua conta aos conteúdos que transmite. (GLUSBERG, 2009, p. 59)

O que interessa aqui é justamente essa relação de enfrentamento poeta x espectador. Abre-se, nessa travessia, um espaço que há de ser ocupado: o ouvinte precisa devolver o olhar e o gesto, já não há a relação de um homem com seu objeto, mas do homem com seu semelhante: (re)união. Mais ainda, se a poesia é a perpétua busca de si, o homem quer transcender a si mesmo, encontrar o outro, o outro de si e o seu semelhante. “O homem quer identificar-se com suas criações, reunir-se consigo mesmo e com seus semelhantes: ser o mundo sem cessar de ser ele mesmo. Nossa poesia é consciência da separação e tentativa de reunir o que foi separado.” (GLUSBERG, 2009, pp. 122-3)

²⁹ Segundo Paz, os signos estão em rotação recombinaando-se e tentando atingir o absoluto, a totalidade.

Ser e não ser

quando te vejo
dois olhos orelhas
nariz boca bochecha
eu me olho em ti

de repente num relance
somos um mesmo ser olhando

quanto te encontro
braços pernas
barriga umbigo
eu me espanto contigo

pelo tempo de um relâmpago
somos dois seres se entreolhando
(CHACAL, 2007, p. 13)

Nessa busca pelo desconhecido, abre-se um caminho de duplo sentido: o ouvinte também é potência: sua voz também é poder. Reconciliação do poeta e do ouvinte, ou melhor, a palavra poética pode mobilizar outros corpos, fazer do ouvinte também um poeta, mesmo que de ocasião. Afirma Frederico Coelho, em “Quantas margens cabem em um poema? – Poesia marginal ontem, hoje e além”:

Seguindo a deixa de Leminski em um ensaio escrito em 1986, a poesia brasileira, após o advento da produção independente, artesanal e transgressora, tornou-se, finalmente, horizontal. Ela descartou, ao menos momentaneamente, a verticalidade do cânone e das vanguardas. Fez com que toda uma geração não temesse mais o poema e se aventurasse por versos inocentes e imediatistas, mesmo que fosse para depois nunca mais voltar ao ofício do poeta. Essa forma desabusada de lidar com a poesia, ao menos entre os que viveram os anos 1950/1960, era algo inédito e extremamente salutar para a sobrevivência da palavra poética no livro. (COELHO, 2013, p. 22)

Reunião de presenças: tudo é presença. Mais do que acenar a fim de mostrar que está presente, mais do que devolver o gesto, pode-se partilhar a chama da criação, tornar-se também poema, poema encarnado, corpo que abriga, ainda que de passagem – tudo é passagem, momento, instante –, a palavra poética, mas cada instante pode guardar a *momentânea reconciliação*.

Ao buscar o sentido mais puro às palavras da tribo, Chacal desvela a hipocrisia impregnada no tecido social, nesse viver uniforme que a sociedade nos empurra, tiranizando-nos com normatizações, preceitos, chás e sorrisos.

CHÁ E SORRISO

oh! que grata surpresa
 mas limpe os pés no tapete
 as torradinhas estão quase quentes
 espere até a hora do chá

seu vestido combina
 com a bolsa e o sapato
 cabelos presos dente escovado
 de um sorriso e um olá

não enfie o dedo no nariz
 nem diga aquilo que sempre quis
 se porte como uma atriz

é... aqui o que vale é *mise-en-scène*
 retoque a pintura passe um creme
 cante um trequinho de *la bohème*

sente-se no sofá
 que é de herança e família
 seja fina converse com a gente
 até a hora do chá
 (CHACAL, 2007, p. 163)

É comum se escutar que o que vem antes do “mas” não importa, é apenas tentativa de amenizar ou disfarçar a verdadeira intenção. A “grata surpresa” exclamativa é movimento ensaiado, gesto já gasto de tão automatizado, tentativa fraca de esconder, entre chás e sorrisos, a singularidade, já que fomos treinados desde sempre a sermos sempre os mesmos: autômatos, corpos programados, como máquinas, somos condicionados por mecanismos alheios a nós, leis, padrões, convenções. Somos desconectados do nosso eu mais profundo e nos esquecemos dele: decoramos nossos papéis; reproduzimos, desde a tenra idade, o discurso alheio; calculamos cada passo e gesto.

A mutilação de si mesmo já faz parte do *mise-en-scène*, “são só palavras, texto, ensaio e cena”³⁰. A sociedade condena o homem a seguir padrões, modas, usar máscaras físicas – maquiagem – e sociais. Apagadas as diferenças, circulamos invisíveis em um mundo em que as coisas pesam mais que as gentes. O sofá “que é de herança e família” talvez seja mais da família que o pai ou a filha. “não enfie o dedo no nariz/ nem diga aquilo que sempre quis/ se porte como uma atriz”. Meter o dedo no nariz, na hora do chá, na sala de jantar ou no salão nobre de um museu, talvez seja a maior das anarquias.

³⁰ Verso da música “Os barcos”, Legião Urbana, 1993.

Figura 24 - Donald Baechler por Andy Warhol, 1986. Acrylic and silkscreen ink on linen. The Andy Warhol Museum, Pittsburgh.



Fonte: Andy Warhol Museum (reprodução nossa).

No lado de cima do hemisfério, a parede do *Andy Warhol Museum* ostenta para os *caretas* Donald Baechler enfiando o impiedoso dedo que a sociedade nos aponta no próprio nariz. Esse gesto, que antes era destinado à clandestinidade, reivindica espaços oficiais, em uma tentativa de desvelar a cortina de hipocrisia retratada “Chá e sorriso”. Ambas as obras trabalham com os discursos do corpo (reparemos que todas as estrofes do poema tematizam as convenções tradicionais, isto é, os rituais sociais), oferecendo ao público um fator desalienador para reflexão, uma vez que é natural que a arte coloque em crise os dogmas comportamentais, estabelecidos pelo mundo externo. O filósofo Pascal já afirmara que o corpo é uma matéria moldada pelas normas sociais e culturais e não o contrário (MANTOVANI, 2014).

O que une Chacal e Warhol, nessa vibração de aproximações e afastamentos, é esse colocar o dedo na ferida, ou melhor, o dedo no nariz perante as convenções, comício na praça XV ou na Times Square, aqui e ali se unem nas pequenas-grandes atitudes de transgressão, apresentando-nos obras que nos levam a refletir sobre estereótipos e nos conduz ao desmascaramento. As atividades humanas estão pré-determinadas por convenções gestuais e comportamentais, assim, a linguagem verbal e corporal tendem a se enquadrar nas expectativas sociais.

3 M de MÁSCARAS

al
gum
al
guém

mas
quem
?

Chacal

Ao tentar decodificar os comportamentos apresentados nas obras em questão (o poema “Chá e sorriso”, de Chacal, e a tela “Donald Baechler”, de Warhol), o espectador coloca em xeque a ficção de seu próprio corpo, construída pela normalização de gestos e expressões, principalmente as faciais, uma vez que a cultura dita que é pelo rosto que as escolhas se guiam e os elementos se organizam. Segundo Deleuze, todos têm a necessidade de um rosto, pois é uma questão de economia e organização do poder, de vida. Em seu ensaio *Como desfazer para si próprio o seu rosto?* (2010), Ana Godinho explica que os rostos são necessários ao poder: ao poder passional, ao poder do rosto amado, os rostos das celebridades e das figuras públicas etc.

Em que circunstâncias a máquina de produção de rosto se faz necessária? Quando precisamos de um rosto, a máquina funciona ou por unidades ou elementos; ou por escolhas. “Qualquer que seja o conteúdo que se lhe atribua, a máquina procederá à constituição de uma unidade de rosto, de um rosto elementar em correlação biunívoca com um outro: é um homem ou uma mulher, um rico ou um pobre” (GODINHO, 2010, p. 73), um sujeito bom ou mau etc. “Os rostos concretos individualizados produzem-se e transformam-se em torno dessas unidades, dessas combinações de unidades, de tal modo que podemos dizer que em tal rosto se ‘vê’ tal vocação” (GODINHO, 2010, p 74). Não é coincidência o ditado popular “Cada um tem a cara que merece”. Tal temática perpassa a obra poética de Chacal:

com a cara e a coragem

ele é um cara sem cabeça
mete a cara
sem cara ou coroa
com a cara e a coragem
(CHACAL, 2007, p. 218)

Fomos educados de maneira a ler os rostos. Há uma educação dos rostos. “Introduzimo-nos num rosto mais do que possuímos um.” (GODINHO, 2010, p. 74) . A pergunta que fica: quais/quantos rostos cabem no próprio rosto? e no rosto do artista? Em *Couch*, Kerouac, Ginsberg, Orlovsky e Corso ostentam as máscaras-personagens-de-si-mesmos – máscara poeta, já que as instruções de Warhol era para que os atores fossem eles mesmos – e, sobretudo, ostentam uma máscara coletiva, endossando a ideia geracional, que perpassa da geração *beat* à marginal, a ideia de que a arte deveria ser coletiva para o coletivo.

A ideia de “vida como obra de arte” indica, portanto, a invenção de uma máscara, daquela que permitirá ao artista fazer caber seu projeto artístico em sua vida. Uma das importantes máscaras criadas por nossos artistas aqui eleitos é a máscara coletiva. Segundo Bourriaud,

el grupo es la construcción moderna por excelencia, pues privilegia la elaboración de una actitud a la premeditación de una obra que se intercale entre el artista y los compromisos del medio artístico o literario. ¿Sus enemigos? La vanidad del autor; y su sirviente, el buen estilo. (BOURRIAUD, p. 58)

A ideia de fazer uma arte coletiva para o coletivo perpassa toda a trajetória de Chacal. Em Chacal, a máscara tribal começa a se configurar desde a pelada, entidade sagrada na vida da *rapaziada*. A pelada juntava vários grupos: Nuvem cigana, Novos Baianos, Fagner, Evandro Mesquita – que viria a integrar, junto com Chacal, o grupo Asdrúbal Trouxe o Trombone. A pelada, além de ser o ponto de equilíbrio de uma vida em que as drogas eram presenças fáceis, era também oportunidade de encontro, uma vez que mais de três pessoas reunidas era subversivo, não se podia andar em grupo, mas a pelada era permitida.

Para além do pavilhão verde e dos grupos dos quais participou nos anos 70, Chacal incorporou a máscara tribal por 25 anos na produção e direção do CEP 20.000, caldeirão cultural realizado no Rio de Janeiro – o projeto de poesia e performance mais longo que já (r)existiu na cidade carioca –, que integra poetas, cantores, atores, performers a fim de dialogar uns com os outros, ou, nas palavras do poeta, reunindo todos os “loucos, pirados, os beats, que estão na contramão das

instituições”³¹. O foco do CEP sempre foi essa troca com o público sob forma de festa, encontro: “acredito num trabalho quando ele convoca a galera” (CHACAL, 2017), decantando os poemas com “o som da palavra e do corpo”.

acho que a função do CEP é manter acesa a chama da poesia falada. a bendita palavra maldita. é através dela que o corpo fala, que desembucha o verbo. isso é o beabá do abecê. se a gente entender o poema como um jogo de sons e imagens, a expressão oral dele, é que traz à luz, sua cadência, seu colorido. e a fala atrelada a toda potência do corpo pode dar conta disso. repare: não falo de dança, de canto ou teatro. falo de poesia. [...] o que me faz ficar ligado nesses quase trinta anos do CEP é não me afastar do corpo, tanto meu quanto da galera. perguntar onde dói o calo. cuidar. (CHACAL, 2017)

Figura 25 - Chacal e o Minotauro



Fonte: Foto de Cafí. Disponível em <http://www.suplementopernambuco.com.br/entrevistas/1872-chacal-novos-projetos-no-cep-20-000.html>. Acesso em: 1 jan. 2018.

Corpo, poesia falada, *galera*. Eis alguns dos principais eixos que regem a vida poética de Chacal: cuidar da chama rara do encontro. Além da máscara tribal, outras são incorporadas, como Mago Magú, Alce Triste, Beberã, Minotauro.

³¹ CHACAL. Disponível em <https://oglobo.globo.com/cultura/teatro/chacal-entrega-cep-20000-uma-nova-geracao-de-produtores-evoca-sua-historia-em-peca-15958565>. Acessado em 1 jan. 2018.

A poética de Chacal celebra o sonho do trono vazio – reino da igualdade –, em que a prática de uma poesia coletiva é alimento para o corpo tanto do poeta quanto o da cidade, partilha poética da palavra-alimento.

Quanto à ideia de uma poesia criada por todos, continua me parecendo válida a reserva formulada por Benjamin Péret há cerca de quinze anos atrás: *a prática da poesia coletiva só é concebível em um mundo liberto de toda opressão, em que o pensamento poético volte a ser para o homem tão natural quanto a água e o sonho.* (PAZ, 2009, p. 116-7)

Microcosmos como a Nuvem Cigana, Asdrúbal Trouxe o Trombone, CEP 20.000 e outros coletivos aproximam essa utopia do nosso horizonte, ainda que experiências como essas sejam apenas um cintilar em uma noite escura, isso já basta para alimentar a chama poética, para que as vozes suplantem o medo nas ruas, nas esquinas, nos guetos e libertem a palavra poética dos livros e do silêncio. Chacal se colocava não como cacique, pajé ou salvador, mas como tribo, índio guerreiro que serve à poesia.

Ana Chiara, ao investigar as trajetórias poéticas do poeta moderno, reflete sobre as “autobiografias poéticas” de Chacal e sobre as máscaras agregadoras do poeta.

Desde a década de 1970, Chacal, um “índio” nascido no Cacique de Ramos, cai de boca no carnaval da poesia, estraçalhando os dentes. Dessa forma, extremamente corporal, ele ocupou o espaço vazio, o trono vago da lírica, interregno sem deuses, mas de modo diferente do poeta francês. Chacal fez do corpo a encarnação mítica de um Minotauro que, ao contrário do mito, convida o público a invadir o espaço labiríntico da cidade para o encontro no espaço público. Um momento paradigmático desse caráter agregador se deu na peça XXV, celebrando a conquista do espaço aberto a todos. (CHIARA, 2017, p. 161)

O poeta incorpora diversas máscaras a fim de “recuperar o ritual coletivo e distribuir a fala poética (as palavras da tribo/ da patota/ da marginalidade/ do povo/ atualmente do ‘circuito’)” (CHIARA, 2017, 153). Assim, tanto as máscaras quanto a busca pela linguagem poética falada apontam para a preocupação com o coletivo, com a tribo, com o colocar-se no lugar do outro, à escuta do outro. “ando assustado. estou cada vez mais parecido com o seu madruga.” (CHACAL, 2016, p. 27); outramento: “se ele é o outro, então eu sou ele. mas quem é eu?” (CHACAL, 2016, p. 30).

10. Papo de índio

[O ator tira a camisa. Faz marcas no rosto com esparadrapo, coloca um cocar. Fotos do Cacique de Ramos são projetadas sobre o corpo do ator]
(CHACAL, 2016, p. 364)

Personas múltiplas e transitórias se fazem carne e voz no corpo do poeta, que desaparece para dar voz e lugar à palavra poética e, conseqüentemente, ao outro: “absorvo impressões/ de outros/ que caminham por mim/ em minha caminhada/ pelos outros” (CHACAL, 2007, p 31-2). Talvez seu corpo seja o único lugar em que a democracia realmente aconteça, utópico que é o poeta, tira da cartola do mago a democracia – poeta-mago, poeta-mágico.

não sou índio, negro, nem gay
nem ninja, black bloc, anarquista
não sou da femem, yakuza, greenpace
afinal quem sou eu? porra quem sou eu?
alguém que tosse no fundo da cena.
seu madrugada?
(CHACAL, 2007, p. 35)

O poeta não é índio, nem negro, nem gay, nem... mas seu corpo pode abrigar todos eles, ainda que transitoriamente; o poeta é “alguém que tosse no fundo da sala”, porque é preciso ser generoso e fazer da sua carne, carne alheia, fazer-se verbo encarnado. Leonardo Davino, ao fazer breve análise de “Podres Poderes”, de Caetano Veloso, lembra-nos de que quem vela pela alegria do mundo são “índios e padres e bichas, negros e mulheres e adolescentes”. Chacal aproxima seu “cantar vagabundo daqueles que velam pela alegria do mundo”, fazendo de sua carne carnaval, usando todo tipo de máscara ligada a esses que velam pela alegria. Mais uma vez, Oswald está no fundo da cena chacaliana: “Nunca fomos catequizados. Fizemos foi carnaval”. Corpo-camaleão, corpo-carnaval, corpo-mutante. No corpo do poeta, o carnaval é a festa dos excluídos.

fronteiriço, borderline, mestiço, mameluco,
caboclo, mulato, marginal, ali onde tudo se
elabora, antes do nome ou da classe. furta-cor,
na penumbra, seu madrugada, ainda e sempre
inconcluso, vou.
(CHACAL, 2007, p. 36)

Seu Madrugada, uma das máscaras assumidas pelo poeta em 2015, resgata o espaço da rua para poesia. Seu Madrugada é o homem do povo, “é a opção pelos excluídos” (CHACAL, 2007, p. 36) e a reafirmação da influência da cultura *pop*, de

massas – o personagem é inspirado no homônimo do seriado de televisão mexicano *El Chavo del Ocho*; na trama, Seu Madruga é um homem pobre, que precisa criar a filha órfã de mãe, e mal tem dinheiro para pagar seu aluguel.

A máscara, portanto, no corpo do poeta, é a opção pelo outro. A máscara é sempre inconclusa, sempre por vir, instável, mutável, em construção. O poeta está à margem, na fronteira dele mesmo: “fronteiriço, borderline, [...] marginal”, corpo aberto ao espaço que se configura em oposição ao central, normativo, repressivo.

Em Warhol, como a máscara se configura? A máscara coletiva também é presente no corpo do *pop artist*. Ele e sua arte sempre estiveram acompanhados. A *Factory*, com seus ares festivos, é símbolo da criação coletiva: a execução das telas era realizada de forma coletiva, desde a concepção da ideia à confecção da tela. Interessante que a arte de Warhol é colaborativa desde o início, quando ele começou a trabalhar como artista comercial. Sua mãe Julia Warhola tinha vocação artística – adorava desenhar, em estilo próprio, original – gatos e anjos. Ela foi a primeira assistente e colaboradora de Warhol, que incorporou a caligrafia da mãe em seus trabalhos. Ela, por sua vez, assinava o nome do seu filho nos trabalhos dela.

Muitos de seus filmes independentes também têm a questão da autoria coletiva; neles a criação é horizontal, ninguém dirigia ninguém, todos eram livres para serem o que eram ou o que queriam ser, capturando e revelando (não inventando), assim, uma realidade viva. Em seu cinema, há um esforço de captar uma verdade fugidia. Reparemos que seus *Screen Tests* são retratos em movimento, isto é, rostos enquadrados – estima-se que Warhol gravou mais de 500 testes –, silenciosos, expostos à própria nudez de “ser você mesmo”. A projeção lenta dos mini filmes (2 minutos e meio de duração) criava, ao mesmo tempo, uma aura e uma intensa materialidade do rosto, seus mínimos movimentos eram o acontecimento principal³².

É importante aqui destacar duas questões: a) nos anos de 1960, não existia a noção de artista multimídia ou de multiartista, assim, Warhol era visto como um

³² Lembremos que as telas que trabalhavam com a repetição de uma mesma imagem já sugeriam a ideia de movimento, ainda que fosse a mesma imagem ali repetida. Assim, elas já dão fortes indícios do fascínio de Warhol por captar uma verdade fugidia, ainda que por um milésimo de segundo: “o melhor clima em que consigo pensar é o do cinema, porque é tridimensionalmente fisicamente e bidimensional emocionalmente” (WARHOL, 2008, p. 182). O cinema representava, assim, uma tentativa talvez mais promissora nessa empreitada e, claro, mais glamourosa. Além disso, representa também a intensificação de sua vida social. Em suas obras, nos diários e biografias, sempre esteve bem nítido seu interesse por estar rodeado de pessoas.

pintor que se aventurava no cinema *underground*; b) eventos como *Exploding Plastic Inevitable*, em que slides, show de luzes, projeções de filmes, performances, apresentações bandas aconteciam simultaneamente, anteciparam traços da arte contemporânea, explorando o flerte entre a linguagem audiovisual, as artes visuais e as novas mídias, e ainda o que viria a ser conhecido como cinema expandido. Warhol, no final da década de 1960, se aventurou também na produção da revista *Interview* (1969) e, mais tarde, ainda faria televisão.

Em relação aos temas, tanto dos filmes quanto das telas, percebemos sua inclinação por motivos banais, tais como comer, beber, beijar, dormir etc. Warhol tinha interesse pelas pessoas, por observá-las em seus comportamentos cotidianos, em seus gestos banais. “Tenho uma doença social. Preciso sair todas as noites. Se ficasse em casa, começaria a fofocar com meus cachorros”³³. A arte de Warhol, principalmente o cinema, é centrada no corpo, mais ainda, no enfrentamento da câmera – voyeur – e seu objeto – o corpo. Ele é considerado, por Gilles Deleuze, como cineasta do corpo.

No cinema experimental, ora o procedimento monta a câmera sobre o corpo cotidiano; são os célebres ensaios de Warhol, seis horas e meia com o homem que dorme em plano fixo, quarenta e cinco minutos com o homem comendo um cogumelo (*Sleep, Eat*). Ora, ao contrário, esse cinema do corpo monta uma cerimônia, assume um aspecto iniciático e litúrgico, e tenta convocar todas as forças metálicas e líquidas de um corpo sagrado, até o horror ou a revulsão [...]. (DELEUZE, 2005, p. 230)

Dessa forma, o corpo é aquilo em que se “deve mergulhar, para atingir o impensado, isto é, a vida” (DELEUZE, 2005, p. 227). A partir do corpo, das atitudes, dos gestos, mostra-se o comportamento, a postura, captando e revelando o movimento mínimo, efêmero. Jonas Mekas, um dos primeiros críticos a legitimar o trabalho de Warhol, reflete, ao premiá-lo no “Independent Film Award”, sobre a pureza que Warhol recupera, mostrando um mundo “tão puro quanto ele é em si mesmo”.

Warhol está reconduzindo o cinema a suas origens, aos dias dos Lumière, a um rejuvenescimento e uma purificação. Em sua obra, ele abandonou todas as formas “cinemáticas” e adornos temáticos que o cinema havia reunido junto de si até o momento. Focou suas lentes nas imagens mais simples da

³³ WARHOL. Disponível em https://brasil.elpais.com/brasil/2016/02/19/cultura/1455880264_110675.html. Acessado em 5 jan. 2018.

forma mais simples possível. [...] Vemo-lo [o mundo] mais definidamente do que antes. Não dentro de contextos e significados rearranjados, dramáticos, não a serviço de algo além (mesmo o cinema *verité* não escapou dessa sujeição da realidade objetiva às ideias), mas tão puro quanto ele é em si mesmo: o comer enquanto comer, o dormir enquanto dormir, o cortar o cabelo enquanto cortar o cabelo. (MEKAS, 1964, p. 1)

Percebe-se, segundo Mekas, esta busca do artista pela pureza da forma, recriando e rejuvenescendo o cinema, e pelo encontro – a Factory era, por excelência, um espaço de convívio, assim como a arte de Warhol. Se “a verdadeira vida não se contrapõe à vida cotidiana”, se ela é a percepção dos atos mínimos, Warhol monta sua câmera diante da crueza desse corpo nu, o corpo que dorme, que é todo ele pele, a boca que come morosamente o cogumelo, que beija, que vive a eternidade do momento banal, lavando as imagens gastas pela técnica e tentando devolver a elas a primariedade e a autonomia, reinventando a existência da linguagem visual – movimento utópico do artista – ao voltar-se para a banalidade cotidiana: presença dos corpos que se esgotam em seus movimentos mínimos, proposta de retorno a um momento em que o olhar não estava tão codificado, viciado; retorno às coisas como elas são em sua origem, as ações em si mesmas.

Temos aqui um ponto importante a ser considerado: o apagamento do autor, isto é, de suas marcas de estilo pessoal – ainda que ilusório, já que a ausência desse estilo é justamente seu estilo, como veremos a seguir. A solução encontrada por Warhol para o apagamento do artista moderno foi tornar-se máquina, apagando sua subjetividade do filme – sacrifício de si mesmo em um contexto de ambiguidade entre o artista narcísico e o destronado – e redistribuindo, em seus filmes, o papel de criação de personagens entre os próprios atores – criação maquinal, desierarquizada. Seus filmes terminam sem créditos. Ao ter consciência dos gestos programados a que estamos condicionados, à realidade maquínica a que somos delegados, espera-se que busquemos nossa singularidade, rebelemos-nos contra o sistema normatizador. Warhol quebra nossas expectativas, faz o movimento contrário. Ele quer ser uma máquina, ou é pelo menos isso que – ironicamente, porque entendeu muito bem a obsessão americana com a cultura de celebridades, e o fez antes de quase todos – sua máscara de idiota afirma sem muitas expressões faciais que o denuncie. Tal máscara está cada vez mais colada ao rosto.

Como as pessoas estão sempre imbuídas da sua personalidade pública e a mídia está sempre no Agora, nunca ouvimos a história toda de nada. Nossos exemplos, as pessoas que admiramos e aqueles que as crianças

americanas têm como heróis são essas meias pessoas. Então, se você tem uma vida real, pode chegar a muitas conclusões distorcidas com base nessas informações. Você pode achar que é um grande perdedor; pode achar que se pelo menos fosse rico e famoso ou bonito sua vida também seria perfeita.

A mídia consegue transformar qualquer um em meia pessoa e pode fazer qualquer um achar que deveria tentar se tornar meia pessoa também. (WARHOL, 2012, p. 30)

O sistema, nesse caso, o midiático, pode transformar qualquer um em meia pessoa, em exterioridade, esvaziada da vida abundante e suas idiossincrasias. Mais ainda: programarmos para que desejemos ser metade, personalidade glamourizada, sonharmos todos o mesmo sonho americano: ricos, famosos, bonitos e magros e/ou musculosos. A máscara maquínica que Warhol persegue e assume é a que cada um de nós usamos diariamente e esquecemos que usamos, porque está cada vez mais colada ao nosso rosto, até chegar ao ponto em que não será mais possível distinguir máscara e rosto, até o momento em que não houver mais rosto por trás da máscara ou que a máscara seja ela mesma o rosto.

A estratégia da máscara maquínica³⁴, que possibilita registrar as coisas em seu estado puro, sem a interferência do artista, está ligada ainda à outra máscara, a *camp*, que se endereça à superficialidade. De acordo com Steven Shaviro, “fazer com que nada aconteça” requer um trabalho árduo, ainda que Warhol assuma um discurso de sua predileção pelo fácil – “Procuro sempre a coisa mais fácil, porque, se é a mais fácil, para mim é geralmente a melhor” (WARHOL, 2008, p. 99). No entanto, esse vácuo, essa banalidade são superfícies construídas, então estão longe de ser espontâneas. O vazio, o vácuo parece ser mais um espaço de participação para o espectador completar, construindo suas próprias interpretações. Resta ao espectador o desejo que cabe na possibilidade de, pois nesse vácuo-vazio-vago tudo cabe, mesmo a (im)possibilidade de devir, de se projetar em algo que seja mais mordente que a vida dita real, repleta de normatizações e preceitos.

A partir desse projeto, suas telas e seus filmes assumem uma aparência maquínica. Em relação especificamente aos filmes, assim como as telas, em muitos deles podemos encontrar marcas de sua fabricação: os flashes que revelam a abertura e o fechamento do obturador da câmera 16 mm são visíveis, deixando aparente quando começa e termina um rolo, que era utilizado em sua totalidade, isto é, Warhol não cortava ou editava o filme. Câmera fixa, ele muitas vezes se

³⁴ No capítulo Fetiche, aprofundamo-nos no projeto maquínico de Warhol.

ausentava e deixava-a no tripé, a registrar tudo quanto via, negando à câmera a extensão de seu corpo. A câmera devora o homem, que se faz máquina a fim de diminuir sua interferência e permitir a tentativa de captura do corpo cotidiano tal qual ele é – apagamento do gesto do artista.

O *camp* é outra máscara cara à performance de Warhol. A partir do texto seminal de Susan Sontag, “Notas sobre Camp”, vou delinear a sensibilidade *camp* nas máscaras que Warhol construiu para si. Segundo Sontag, a sensibilidade *camp* não é natural, mas construída artificialmente. O *camp* é um tipo de esteticismo exagerado, predileção pela superficialidade glamourosa – nada poderia ser mais warholiano que isso.

Enfatizar o estilo é menosprezar o conteúdo, ou introduzir uma atitude neutra em relação ao conteúdo. Não é preciso dizer que a sensibilidade Camp é descompromissada e despolitizada – pelo menos apolítica. (SONTAG, 2018, p. 2)

Não é coincidência grande parte da crítica e do público se digladiar à procura de um sentido político na figura de Warhol, político no sentido de pretender esclarecer relações sociais de produção. Pelo contrário, ele assumia uma postura distanciada, denunciava uma certa alienação, bem ao estilo idiota – eis outra máscara do artista *pop* – ao enfatizar sua adoração pelos *pop stars* e pela superficialidade glamourosa. Aliás, nada mais *camp* que estimular o duplo sentido, a ambiguidade entre “a coisa significando alguma coisa, qualquer coisa, e a coisa como puro artifício” (SONTAG, 2018, p. 2). De acordo com Luiz Cláudio da Costa,

Para Warhol, tratando-se, ainda, de uma singularidade da experiência artística, a arte torna-se força de invenção de si nesse mundo, uma forma de intervenção no mundo dos artifícios como uma política de fabulação não submissa ao regime de identificação. (COSTA, 2008, p. 26)

Ainda, o *camp* enfatiza a superfície sensual em detrimento do conteúdo. *Camp* também no aspecto marginal, isto é, não central, uma vez que Warhol se associava ao underground.

A imagem que Warhol construiu para si é *camp*: ar andrógino, traços femininos em sua figura masculina; “Ser é Representar um papel [...] metáfora da vida como teatro” (SONTAG, 2018, p. 3); a conversibilidade de pessoa e coisa – “eu sou uma máquina”; a afinidade entre a pose assexual e a sensibilidade *camp*, embora isso não seja obrigatoriedade, aparente na postura jovial em não parecer

sério, em brincar; vitória da ironia sobre a tragédia; teatralização; ser sempre o mesmo.

Warhol was ahead of the times and recognized before anyone else the kitsch and sensual power of transvestites and drag queens like Mario Montez. His films were soon graced by performers with outlandish names: Ingrid Superstar, Ultra Violet, Candy Darling, Holly Woodlawn. When Warhol appeared at the opening of the exhibition "Three Centuries of American Painting" at the Metropolitan Museum of Art, the crowd showed more interest in his yellow glasses and in the mauve tights and pyjamas of his companion Edie Sedgwick than in the works on show. Warhol's response: "we were not at the show, we were the show". Everywhere, Andy and Edie played on their androgynous resemblance which, twenty years later, was to be all the rage. (TRÉTIACK, 1997, p. 13)

"Acho que todo mundo deveria ser uma máquina. Acho que todo mundo deveria gostar de todo mundo"³⁵. A máquina é perfeita, porque, a partir dela, "todas as imagens são boas [...] todas as pessoas são formidáveis [...], basta fotografá-las" (BAUDRILLARD, 1997, p. 195). Poderíamos completar: todas as imagens são boas poses, todas as pessoas são formidáveis performers, basta fotografá-las. Mas o que significa performar? De acordo Richard Schechner, em "O que é performance?", a palavra performance está ligada aos seguintes significados: execução, desempenho, façanha, proeza, representação, função, espetáculo, atuação, performar é "mostrar-se fazendo". Reparemos que tais significados estão ligados ao olhar do outro, a imagem que se projeta de si para o outro. De fato, a performance tem como ideia central a presença de um corpo diante do olhar do outro.

Ao saber ser visto, mais ainda, gravado, os indivíduos escolhidos por Warhol, ainda que seja solicitado que pareçam naturais, performam, usam suas máscaras sociais. Claro que, no cotidiano, performamos em nossas relações sociais, mas, diante de uma câmera, a performance se dá em outro nível, pois é preciso ter ainda mais atenção aos mínimos movimentos, uma vez que as imagens ficarão registradas para posteridade. Dessa forma, o que se vê nos filmes de Warhol são sujeitos performando, lançando mão de suas melhores máscaras e poses. O corpo observado pela câmera é puro artifício, movimento artificial em que não é possível dizer onde começa ou termina a performance.

³⁵ WARHOL. Disponível em https://brasil.elpais.com/brasil/2016/02/19/cultura/1455880264_110675.html. Acessado em 5 jan. 2018.

Assim, o prazer de Warhol em observar as pessoas se revela mais especificamente prazer em observar as máscaras, seus mínimos movimentos, suas transformações. A máquina se vira para o vivo, mas para o vivo artificioso, ensaiado, obrigando o corpo a performar, a ser puro artifício, eis a pureza encontrada em seus filmes: artificial. Ao apagar-se, ao deixar livre o trono do diretor, ao amputar a mão da câmera e levá-la ao tripé, o que Warhol revela é a artificialidade dos gestos de um indivíduo que se sabe observado. Se há algo a mais, essa verdade está entre dois falsos momentos, entre poses, impossível de capturar com a máquina – só a ficção poderia inventar este eu “profundo”, ainda que momentaneamente. Nos filmes de Warhol, as ações dos indivíduos já nascem mortas, pois a verdadeira vida não pode ser ensaiada e dissimulada na falsidade da pose, das aparências.

Em Warhol, performa-se para se chegar ao puro artifício, à exterioridade absoluta, à condição de máquina (de beijar, de comer, de dormir), esvaziando os sentidos, transformando o eu interior em pura superfície. Ao separar o instante cotidiano, rompe com o real ambiente. Nessa fissura, que é espaço de transição, coloca-se em cena o sujeito que atua ainda mais teatralmente por causa da presença do olho de vidro da câmera. Ser filmado significa criar um álbum de fotografias em que cada uma delas nega a anterior, pela impossibilidade de captar um eu profundo que está sempre escapando. Em Warhol, a face é a máscara.

Em Chacal, a poesia é escuta recíproca e, neste ouvir, ela se faz coletiva, afina poeta e ouvinte. Para alcançar o outro e a verdade interior, ele insiste em criar sentidos e integrar-se à verdadeira vida, à vida coletiva e cotidiana. A performance aparece como energia poética, vitalidade, o poeta empresta seu rosto, sua carne, seus ossos, seu sangue, seus pelos e cheiros, seu suor, suas rugas, sua voz à poesia. Sem o aparato da máquina, o poeta coloca-se frente a frente a seu público; nele, a poética é orgânica, física; ela se dá em um ritual coletivo. De acordo com Paul Zumthor, em *Performance, ritual, leitura*,

No caso do ritual propriamente dito, incontestavelmente, um discurso poético é pronunciado, mas esse discurso se dirige, talvez, por intermédio dos participantes do rito, aos poderes sagrados que regem a vida; no caso da poesia, o discurso se dirige à comunidade humana: diferença de finalidade, de destinatário; mas não da própria natureza discursiva. (ZUMTHOR, 2014, p. 47)

A performance poética se dirige à comunidade, nela a palavra significa presença – eu, tu, aqui e agora. Zumthor afirma: “em poesia, dizer é agir”

(ZUMTHOR, 2014, p. 56), criação, palavra em ação. Depois de mais de três séculos da poesia ser parasitada pela escrita, finalmente ela volta a habitar os pulmões do poeta como uma necessidade de dialogar com o mundo moderno, de ouvir o outro, de conhecê-lo. Do corpo, o poeta extrai sua alegria; dele emana a voz, motor do corpo social; retorno do homem ao homem, em seus encontros e confrontos consigo mesmo – “tem um fio de luz/ entre eu e mim/ recém chegado” (CHACAL, 2007, p. 315), com o outro de si, em uma intensidade de presença que só é possível na vivência do cintilar da palavra poética.

A palavra poética vivificada com o corpo, pelo corpo, no corpo, esta carne que é, “ao mesmo tempo, o ponto de partida, o ponto de origem e o referente do discurso” (ZUMTHOR, 2014, p. 75) é a nossa medida de mundo, por isso, “o texto poético significa o mundo” (ZUMTHOR, 2014, p. 75). A poesia marca, portanto, o corpo a corpo com o outro, com o sentir este espaço aberto ao infinito, que está além de nós, antes e depois. A poesia encarnada marca, portanto, a consciência de nosso corpo no mundo, de vê-lo, ouvi-lo, prová-lo, tocá-lo, sentir seus aromas, tanto os bons quanto os maus, e reagir a isso, colocando-se no mundo, ocupando-o. Ao receptor, abre-se o espaço de reação: rir, pensar, deixar a palavra poética ocupar sua mente, viajar.

Colocando-se como um “falador de poesia”³⁶, Chacal destaca a oralidade de sua escrita poética e, ainda, sublinha a necessidade de dar voz e, por consequência, corpo, garganta, veias que saltam, sangue e suor à palavra poética. Ao sumir no palco escuro e iluminar apenas sua boca, ao apontar a lanterna para sua língua, Mago Magoo³⁷ destaca, na cena, a ocupação da palavra no corpo e na cena, palavra que começa a sua viagem no sistema neural e, em seguida, os neurônios ordenam aos músculos da laringe que eles façam pressão na glote, resultando na vibração das pregas vocais. Há ainda o auxílio vital do pulmão: na respiração, as pregas vocais se abrem, possibilitando a entrada e saída do ar. A voz é o resultado perfeito da vibração do ar respiratório e da força muscular da laringe. Dessa forma, a fala está ligada, sobretudo, não à voz, mas ao músculo. A voz é o resultado.

Seguimos, assim, o rastro de Barthes, ao pensar a noção de escritura:

³⁶ Em palestra no Sesi-SP, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=AZX78fRrXRU>. Acessado em 10 jan. 2018.

³⁷ Também grafado pelo poeta como Mago Magú. As duas versões estão disponíveis em <https://cepvintemil.wordpress.com/category/poesia-performance-musica-comportamento/page/2/>. Acessado em 10 jan. 2018.

[...] mediante una especie de remontada hacia el cuerpo, quisiera acercarme al sentido manual de la palabra, lo que me interesa es la “scripción” (e lacto muscular de escribir, de trazar las letras): ese gesto por el que la mano toma una herramienta (puzón, caña, pluma), la apoya sobre una superficie, avanza apretando o acariciando, y traza formas regulares, recurrentes, rítmicas (no hay que decir más: no hablemos forzosamente de “signos”). (BARTHES, 1973, p. 87)

Assim como Barthes, que retorna à noção de corpo a fim de valorizar o gesto escritural e pensar o conceito escritura – em sua terminação *-ura*, carrega a ideia de atividade material³⁸ –, Chacal ilumina, com sua voz, o gesto de libertar a palavra, que, antes de alcançar o mundo, faz-se corpo do corpo do poeta e, finalmente, irrompe no espaço aberto. Assim, a atitude de falar poesia também carrega em si a atividade material, o ato muscular de falar: falar (v.) + *-ura* = *falatura* – poderíamos pensar em um correspondente à escritura barthesiana na voz, uma vez que a poesia falada não é, apenas ou exatamente, a poesia escrita, nem a expressão “falador de poesia” pode ser substituída, sem perdas, por *performer* – claro, não estou negando aqui que Chacal seja um performer, porque de fato ele é *também*. Mas é preciso se destacar o material físico que é fruto do gesto performático deste falador de poesia: a palavra poética.

Ao fazer da palavra corpo, o gesto interessa muito ao poeta, pois vai dotar a palavra de fisicalidade; através da voz, a palavra se esgarça até ela mesma se abrir e não caber mais em velhas categorias de sentido, a palavra se quer performática, viva, livre, aberta a possibilidades: poesia “biotônica vitalidade”. Ainda, a poesia falada se quer plural, uma vez que, ao ser realizada oralmente, será diferente a cada performance e, também, distinta de sua forma escrita.

³⁸ De acordo com a professora Erotilde Goreti Pezatti, “-Ura, originariamente, não é um sufixo mas sim a terminação dos abstratos verbais em *-tura*, *-sura*. O emprego de *-ura* como sufixo independente parece dever-se a uma análise equivocada das palavras em *-tura*, *-sura*, às quais correspondiam adjetivos em *-us* tirados do mesmo tema, daí a impressão de que o substantivo abstrato em *-ura* é derivado de adjetivo em *-us*. Assim, *-ura* tornou-se autônomo para formar nomes abstratos derivados principalmente de verbos que exprimiam uma atividade material. Isso fez com que o traço abstrato próprio de nomes de ação fosse substituído com facilidade por seu oposto resultativo e até coletivo (Cf. *armadura*, *atadura*, *fechadura*, *rachadura*).” (PEZATTI, 1990, p. 164)

4 C de CHACAL

Todo poeta é um traficante de armas.

Chacal

A palavra ilegal afinal.

Chacal

Figura 26 - Chacal, por Cafi, 2012.



Fonte: <http://umahistoriaamargem.blogspot.com/2012/07/>

O carioca Ricardo de Carvalho Duarte nasceu em 24 de maio de 1951. Antes de ser conhecido como um dos grandes nomes da geração mimeógrafo, o poeta foi

um promissor atleta. Foi campeão de vôlei em 1965 e bicampeão de futebol de salão pelo Fluminense em 1965/66, sendo que em 65 sagrou-se como artilheiro do campeonato com 34 gols. Apesar de tanta habilidade esportiva, Ricardo, que sempre gostara de ler e escrever, descobriu com Oswald de Andrade que poesia era sua paixão. “Até então, eu achava a poesia uma coisa muito dura, muito fechada e triste. Me refiro a esta poesia que é dada em escola, essa coisa mais parnasiana, que ainda não tinha a ver com meu mundo e minha vida” (CHACAL apud SANTOS, 2006). Aos vinte anos publicou *Muito prazer, Ricardo* (1971), livro mimeografado, com 25 cédulas poéticas, sua tiragem foi de magros cem exemplares.

O seguinte foi o *Preço da passagem* (1972), com mil exemplares, 34 folhas mimeografadas, dentro de um envelope. Assim juntou um dinheiro e foi para Londres. Viveu um ano entre a capital inglesa e Lisboa. É desse período a redescoberta da oralidade da poesia, uma forma barata e imediata de apresentação de um texto. Grandes happenings poéticos, as *artimanhas*, foram realizados logo após a sua volta, no Rio de Janeiro e Brasil afora por meio do grupo Nuvem Cigana.

Formado em Comunicação pela UFRJ, publicou mais de cinco livros na segunda metade dos anos 70 – *América* (1975), *Quampérius* (1977), *Olhos vermelhos* (1979), *Nariz aniz* (1979), *Boca roxa* (1979) –, participou do grupo teatral Asdrúbal Touxe o Trombone como coautor da peça *Aquela coisa toda*, em 1980. Sua passagem pelo grupo foi muito importante para sua formação poética, viajando por várias cidades do Brasil, ampliando horizontes poéticos. Nas décadas seguintes, lançou *Drops de abril* (1983), *Comício de tudo: crônicas e poesia* (1986), *Letra elétrica* (1994), *A vida é curta para ser pequena* (2002), *Belvedere* (2007) – este contém os anteriores e o livro homônimo –, *Murumdum* (2013), *Tudo e mais um pouco – Poesia reunida* (2016), que, como o próprio nome indica, é a coletânea de obras do poeta.

Chacal faz parte da geração que buscava viver de poesia e viver a poesia. Ele mesmo nos conta outro curioso episódio que lhe aconteceu acerca do assunto:

Em um debate no Museu de Arte Moderna, em 75 talvez, nosso doce tuxaua Cacaso deitava cátedra sobre a Poesia e um cara na plateia, não se contendo em cima dos sapatos (apertados), interrompeu: se poesia é vida, viva a poesia. E saiu brandindo versos. Esse cara era eu, metendo os pés pelas mãos, mas... o que era cátedra, virou récita. (CHACAL apud PEDROSA, 2000, p. 53)

O poeta morou em Brasília de 1980 a 1982, quando foi cronista do *Correio*

Brasiliense. Quando voltou para o Rio, escreveu para a *Folha de S. Paulo* e depois para o *Jornal do Brasil*. Em 1986, reuniu suas crônicas no livro *Comício de tudo*. Chacal também é letrista, tendo parcerias com Moraes Moreira, Lulu Santos, Rogério Duarte, Duda e Macalé. Foi gravado pelas bandas Blitz, 14 Bis, Bryllo e pela cantora Fernanda Abreu. Ele foi um dos fundadores do Circo Voador, no Rio de Janeiro e, hoje, é produtor e mestre de cerimônias do Cep 20.000, evento de poesia que, desde 1990, revela novos talentos no cenário carioca.

O viajante da *Navilouca* resume bem o espírito dos anos 70:

Naquela época (1976), havia cultura, nós éramos contra. Mais importante era a rua com suas infinitas possibilidades de incêndio. Nas esquinas, nos teatros, no corpo-a-corpo, no boca-a-boca, a poesia, ou a palavra poética, política, pirada, tarada, estava no ar. Era divertido, perigoso e necessário. Por quê? Ninguém sabia. Talvez para fugir do dia-a-dia sinistro, para apreender na estrada e relatar mais adiante, para se divertir, talvez pelo simples desejo de provocar a ordem e a segurança pública. (CHACAL apud PEDROSA, 2000, p. 54)

À medida que o poeta marginal recupera a vanguarda modernista, rompendo as fronteiras entre o mau e o bom gosto, entre o que é erudito e o que é popular, nacional e estrangeiro, ele recria a linguagem. Linguagem antropofágica, de recusa do bom comportamento, linguagem de deglutição de tudo para uma deglutição renovada, digerida, e, por isso, modificada. Linguagem rebelde de jovens que não engoliam mais as ideias prontas, era preciso digeri-las para, então, criar suas próprias ideias, eles não aceitavam “o falso arrumadinho”, não se identificavam com a farsa social.

O primeiro poema dito em público nos remete, segundo Fernanda Medeiros, em seu artigo “Afiml, o que foram as Artimanhas da década de 70?: a Nuvem Cigana em nossa história cultural”, justamente à antropofagia de Oswald, é um poema canibal, ordem e poder são minados de uma vez só, uma vez que o índio engole o branco e a língua falada engole as normas gramaticais (MEDEIROS, 2004). Leiamos *papo de índio*:

veiu uns ômi de saia preta
cheiu di caixinha e pó branco
qui eles disserum qui chamava açucrí
aí eles falarum e nós fechamu a cara
depois eles arrepetirum e nós fechamu o corpo
aí eles insistirum e nós comemu eles.
(CHACAL apud MEDEIROS, 2004, p. 20)

Ao refletir sobre o papel do corpo do artista no palco, Silvano Santiago, em “Caetano Veloso, os 365 Dias de Carnaval”, revela a complexidade do fenômeno como encenação: “O corpo é tão importante quanto a voz; a roupa é tão importante quanto a letra; o movimento é tão importante quanto a música” (SANTIAGO, 1973, p. 53). Santiago discorre sobre o corpo performático ao analisar os *Parangolés* de Oiticica (1964) e os *Bichos* de Lygia Clark (1960).

A integração arte-vida, arte-cidade, arte-corpo, alarga as possibilidades do objeto artístico, pois o próprio corpo se oferece como criação, o corpo do artista ou o corpo dos outros, dos participantes (não mais simples espectadores). [...] Todos esses *espetáculos*, todos esses novos *objetos*, requerem uma comunhão estreita entre o corpo e a matéria, entre os corpos, as epidermes, se entregando então artista e espectador a uma experiência que ultrapassa os limites prescritos pela passividade com que se olham quadros num museu ou numa galeria. (SANTIAGO, 1973, p. 53)

Em 2010, Chacal publicou, pela Editora 7 Letras, sua autobiografia intitulada *Uma história à margem*. Logo na orelha do livro, recebemos pistas do que iremos encontrar: “Então aqui temos a história deste transgressor, marginal, do cara que fez da vida poesia e dos seus vice-versos, deste Chacal de quem mal conhecemos o apelido Ricardo [...]” (CHACAL, 2010, orelha). Chacal torna-se nome; Ricardo, apelido então. A máscara é o rosto?

No início do livro, o poeta nos conta a origem da alcunha Chacal. Quando adolescente, jogava vôlei no Botafogo e foi convocado para a seleção carioca. Ao chegar à cantina do ginásio do Mourisco, onde a seleção treinava, ele viu seus colegas comendo quietos e exclamou: “Que onda chacal!”. Apesar de o significado ser impreciso, porque nem o poeta se lembra mais do sentido, tampouco foi possível localizá-lo em livros e internet, acredita que possivelmente tivesse o mesmo significado de “que onda careca”, “onda por fora”, “devagar”. Então o apelido pegou, a contragosto dos pais, que não apreciavam o fato do filho “Ricardo ser confundido com um bicho carniceiro” (CHACAL, 2010, p. 14).

Foi no verão de 64 que Chacal descobriu quem era de fato. Aos treze anos, em meio a futebol, rock and roll, meninas de rabo de cavalo e o golpe de 64, seu momento epifânico o acertou como uma flechada, ou melhor, como uma pedra: “Like a Rolling Stone”. “*When you got nothing, you got nothing to lose*” norteou sua vida “na hora do bicho solto” (CHACAL, 2010, p. 18). Apesar de, na época, não entender muito bem o inglês, as palavras combinadas e cantadas na música deixaram nele

“uma impressão muito forte de poesia” (COHN, 2007, p. 12). No Colégio André Maurois, foi aluno de Ivo Barbieri, que lhe apresentou Guimarães Rosa. Ali ele teve outra revelação, que confirmaria a anterior: “as palavras tinham molas, dobravam esquinas” (CHACAL, 2010, p. 14).

Em 1970, foi a vez de um pequeno livro de capa cinza conhecer seu dono. Chacal ganhou de Charles, em uma viagem a Teresópolis, um livro de Oswald de Andrade. O resultado disso ele mesmo conta: “fiquei três dias abobado, rindo sozinho, besta feito um jubileu” (CHACAL, 2010, p. 22). Assim continuava sua sina: “Escrever pra não esquecer. Escrever porque com as letras me sinto em casa. Escrever porque gosto. A Poesia se precipitava como um maná sobre esse um.” (CHACAL, 2010, p. 23).

Foi Waly Salomão o primeiro escritor a confirmar o talento de Chacal. Guilherme Mandaro, que dava aula de História em um curso pré-vestibular, convidou o amigo a publicar os poemas em mimeógrafo. O resultado do convite já conhecemos.

Com desenhos e caligrafias, o *Muito prazer* ficou um pouco mais leve. Fizemos 100 cópias mimeografadas cada um [Charles fez *Travessa Bertalha*]. Era um negócio bem tosco, feito literalmente à mão. Lembro do dia em que acabei de grampear os meus e os levei à Escola de Comunicação para mostrar para os colegas de classe. Eles gostaram e perguntaram quanto era. Minha poesia virava mercadoria. E eu precisava vender aquilo para ajudar no aluguel. (CHACAL, 2010, p. 30)

Waly Salomão, além de ter sido inspiração para Chacal como um dos maiores *performers* que ele conheceu, foi também quem o inseriu na cena poética brasileira. Ele escreveu na coluna “Geleia Geral”, de Torquato Neto, um texto elogiando o *Muito prazer*, que, em 2017, foi reeditado e lançado de forma independente por Chacal e produzido

em mutirões abertos no projeto Colaboratório, que busca reinventar a produção como processo coletivo de troca de conhecimentos. Sediado na ESDI – Escola Superior de Desenho Industrial da UERJ, alunos e interessados dividem trabalho e renda, ativando espaços da universidade pública. (CHACAL, 2017, contracapa)

O projeto de relançamento de *Muito prazer* abarcava também Mandaro (1952 – 1979), republicando *Hotel de Deus* e lançando o inédito *Trem da Noite*.

Figura 27 - *muito prazer, mandaro*, de Chacal e Mandaro (2017)



Fonte: reprodução nossa.

O primeiro livro de Chacal circulou muito em um dos lugares mais icônicos dos anos 70, berço da contracultura no Rio de Janeiro, o Píer, ou, para os mais íntimos, as Dunas do Barato – em frente à rua Farme de Amoedo, entre a rua Vinícius de Moraes e o Arpoador. Eram presenças constantes ali Gal Costa, Waly Salomão, Zé Simão, Cazuza, Marina Lima, Scarlet Moon, Sandro Solviati, Neville D’Almeida, Jorge Mautner, Nelson Jacobina, Charles Peixoto, Guilherme Mandaro, Evandro Mesquita, Patrícia Travassos e muitos outros.

Tudo que acontecia no mundo era imediatamente discutido no Píer: cinema, moda, poesia, música, sexo, drogas e rock and roll. Nada era proibido ali. Aliás, apenas uma coisa o era: a atitude retrógrada. Por isso, a “galera dourada e cabeluda” do Píer tinha uma rixa com “a turma do Pasquim, uma geração mais velha, que seguia à risca o lema de Jaguar: ‘Intelectual não vai à praia. Intelectual bebe’. *O corpo era tratado como subalterno.*” (CHACAL, 2017, p. 35, grifo meu). A arte estava tradicionalmente ligada ao intelecto. O corpo e as ações cotidianas não

poderiam protagonizar a arte, menos ainda o artista deveria perder sua pose intelectualizada.

Chacal não nega a importância do Pasquim para o jornalismo da época, inclusive ratifica o quanto ele foi importante na luta contra o regime militar e no progresso da mídia, abrindo espaço para novas experiências com a linguagem. Porém ressalva a visão conservadora acerca de assuntos como “sexo e drogas e novas formas de percepção e comportamento” (CHACAL, 2017, p. 35). A crítica dele é, portanto, em relação à visão linear de mundo daquela geração anterior, que não nasceu

dentro do império do fragmento, do caleidoscópio da televisão e de novas formas de percepção que isso gerava. Não tiveram base para encarar as novas experiências psicodélicas que levavam essa fragmentação a altas voltagens, a novos paradigmas de expressão, de comunicação não-verbal. (CHACAL, 2017, p. 35)

Importante sublinhar que a droga funciona até mesmo como liberador de escrita para alguns poetas da geração marginal, ela “provoca o total afrouxamento do mínimo rigor exigido na comunicação. A expressão torna-se única e suficiente.” (CHACAL apud COHN, 2007, p. 31). Em “Papo pop”, Chacal faz referência à cocaína, droga comum em sua geração: “vamos bater um papinho/ bem popinho/ vamos bater um pozinho”, além de remeter à cultura pop e à vida cotidiana, permeada pela fala espontânea e clichês. Ao lançar mão de frases prontas (“bater um papinho”), Chacal faz alusão ao comportamento estimulado pelos efeitos da cocaína: euforia, sensação de confiança. Assim, as reações mais comuns da pessoa que estava sob efeito da droga era falar e falar, motivada pela energia eletrizante que sentia. Comenta Bernardo Vilhena: “As pessoas não ficavam deitadas na praia lá no posto 9, relax. Ficava todo mundo em pé, falando sem parar, porque aquela era uma praia de cocainômanos” (COHN, 2007, p. 18).

Assim como Andy Warhol, Chacal não se considera um intelectual ou um teórico. Disléxico, o encadeamento lógico racional sempre o confundira. Segundo ele, a televisão foi seu principal meio de informação, gerando nele uma percepção tanto fragmentada quanto não-linear e desierarquizada de mundo. “Uma percepção poética.” (CHACAL, 2010, p. 36) Tanto Warhol quanto Chacal fizeram parte de uma geração televisiva, influenciada pelo rock and roll, pela publicidade e pelo cinema. Filhos da cultura de massas, ambos rejeitaram os cânones e as tradições artísticas,

o que os tornou mais livres para transgredir as estéticas em voga.

Palavras-chave como “*experiências psicodélicas com sementes de girassol, romances, devaneios, overdoses*” (CHACAL, 2010, p. 43) estão muito presentes na autobiografia de Chacal e também nos relatos de Warhol. Se o artista *pop* tinha a Factory, localizada em Manhattan, em plena Nova Iorque, aqui no Brasil, em 74, a turma cabeluda se reunia na praia, no píer, na fazenda do Luís Olavo Fontes, o Lui. O lugarejo era um paraíso próximo a Vassouras, no Rio de Janeiro. Eles formavam uma grande família, conta-nos Chacal: “Cacaso namorava a irmã mais velha do Lui, a Kaki. Eu namorava outra irmã, Debinha, e Lui namorava Ana Cristina Cesar, aluna do Cacaso na PUC” (CHACAL, 2010, p. 47). Figuras fáceis ali também eram os poetas Charles, Pedro Lage, João Carlos Pádua, além dos músicos Joyce, Tutti Moreno, Maurício Maestro etc. Na fazenda de Lui, poesia e prazer estavam intimamente ligados pelo convívio frutífero daqueles poetas, tal como podemos observar no depoimento de Cacaso:

Eu tinha um prazer enorme em fazer o poema, quer dizer, como tinha o convívio, não sei o quê... o bate papo. Às vezes não era só poesia não, tinha uns caras que desenhavam, uns caras que faziam música... todo mundo fazia essas coisas, não é? Então o convívio incentivou esse tipo de coisa também. (CACASO apud PEREIRA, 1981, p. 285)

Chacal continua o raciocínio de Cacaso, a escritura na fazenda para ele estava ligada à afetividade: “A gente lia os poemas e ria muito, e aquilo meio foi virando um estilo, poemas-piada, curtos oswaldianos, que se difundiu por quase toda a turma. Eu, o Cacaso, o Lui, a gente escrevia muito nesse estilo” (CHACAL apud COHN, 2007, p. 41). Charles também explana sua visão sobre a fazenda: “Era um maná, um pequeno Shangri-lá. Pequeno não, imenso. Na verdade era do avô dele, um milionário rei do cimento. E era uma figura curiosíssima, que adorava animais. Então ele transformou a fazenda num tipo de zoológico” (apud COHN, 2007, p. 41).

A fazenda era para o grupo de poetas marginais um refúgio – além daquele que já tinha em Santa Teresa, a casa de Pedro Cascardo, uma espécie de quartel-general da Nuvem Cigana –, um lugar de pertencimento afetivo e de troca. De acordo com Italo Moriconi, em *Ana Cristina Cesar*,

O livro de Carlos Alberto colocou na história da vida literária carioca os ‘fins de semana na fazenda do Lui’ onde, entre baseados e descobertas do corpo, discutia-se literatura, metia-se o malho nos professores, trocavam-se

textos e literalmente produziam-se livrinhos de poesia, tendo a coleção Vida de artista saído de lá. (MORICONI, 1996, p. 60)

O dia-a-dia ali era fácil e prazeroso: celebração do coletivo, “reuniões lítero-musicais-etílico-psicodélicas”, poemas curtos bem-humorados, andar a cavalo, jogar futebol, aproveitar os prazeres da fazenda. Foi ali que Charles escreveu os versos: “– Olha a passarinhada! – Onde?! – Passou.” (CHARLES apud MORICONI, 1996, 48). Um refúgio da correria da cidade grande, que os conectava com algo maior – eles mesmos e a poesia latente do momento – e que proporcionava o ócio criativo, a troca.

Figura 28 - O preço da passagem, 1972, de Chacal.



Fonte: LOBATO, Claudio; VIEIRA, Paola. *As incríveis artimanhas da Nuvem Cigana*. Documentário. Rio de Janeiro: Curta, 2016, 80 min.

Na contramão dessa conexão com a natureza, está a Factory. No coração de uma das cidades mais agitadas do mundo,

fotografia, pintura, cinema, literatura, música, realidade e ficção misturavam-se para quebrar as fronteiras entre gêneros e obter outra reflexão para a arte e para a cultura de massas. Em vez da profundidade, a superfície; em vez da glória, a fama; em vez da obra original e única, a repetição e a série. E no meio de tudo, a imagem. (FERNANDES, 1999, pp. 78-9)

Se os poetas marginais buscavam o artesanal, Warhol estava interessado no maquinal, na produção em massa, negando a singularidade da obra de arte ao criar pinturas virtualmente idênticas. A Factory – fábrica de experiências coletivas, obras, dinheiro e drogas – era palco de encontro dos mais diversos tipos humanos, uma festa constante que desfilava nomes como Sterling Morrison, Maureen Tucker, John Cale, Lou Reed e Nico. Para o *pop artist* platinado, “a arte suprema é o negócio”, então seu estúdio não poderia ter nome mais apropriado. Vida, arte, espetáculo, tudo isso estava no coração-engrenagem da Factory como uma coisa só.

Chacal por sua vez fundia poesia e vida. A Nuvem Cigana é, dentre todos os grupos de que Chacal participou, o mais significativo nesse sentido. O escritor Sergio Cohn organizou o livro *Nuvem Cigana – Poesia e Delírio no Rio dos Anos 70*, que captura bem o espírito da época, colhendo depoimentos dos integrantes da Nuvem e fotografias. Segundo Cohn, a Nuvem Cigana é muito mais que um movimento poético ou artístico, ela é “um dos mais ricos exemplos da contracultura brasileira da década de 1970” (COHN, 2007, p. 7).

Em *Nuvem Cigana*, Chacal fala sobre sua formação cultural. Filho de uma mãe fascinada pelo cinema americano e suas músicas e de um pai pé-de-valsas, a música sempre esteve presente em sua vida. Ele não era um consumidor assíduo de livros, a poesia chegara até ele cantada, musicada. Já Bernardo Vilhena leva para o grupo sua paixão pelas artes gráficas, entre outras, pela *pop art*. “Eu era completamente apaixonado por artes gráficas e estudei pra caramba. *Pop art*, construtivismo russo, o *Push Pin Studios*” (COHN, 2007, p. 16).

Sobre o *pop*, Chacal declara:

Eu tenho uma mania que é acreditar que existem algumas pessoas que têm a doença de sua época, que conseguem captar e expressar o que está acontecendo, o que está no ar. E talvez, naquele momento, eu fosse uma dessas pessoas. Talvez até por não ter uma tradição literária, foi possível ousar mais, inventar mais e conseguir criar um texto novo que sintetizava bem aquele tempo. Os meus poemas tinham o clima do que estava rolando, do que éramos na nossa vida. Era uma poesia rápida, irreverente, *pop*. (COHN, 2007, p. 24, grifo nosso)

Chacal e Warhol cultivavam a tal “doença” de época. Ambos não tinham a tradição, nem a erudição da qual os intelectuais se gabavam, ambos entraram de supetão, invadiram o mundo artístico com a nova forma de fazer arte: “rápida, irreverente, *pop*”; e com a nova forma de viver arte, segundo Charles: “até porque a

própria vida da gente, essa vida em grupo, libertária, alimentava muito isso [a criação de poemas de forma espontânea]” (COHN, 2007, p. 24).

A vida é o próprio laboratório de observação e registro. Chacal era visto, na *Nuvem Cigana*, como um artista inovador. Dionísio relata, no livro *Nuvem Cigana* (2007, p. 73), que os livros independentes se tornaram moda desde que Chacal lançara os dele e os vendeu em praias e nas ruas.

Desta forma, se a relação entre obra e espectador já havia mudado com a *pop art*, Chacal reafirma essas novas relações na literatura. Com seu segundo livro *O preço da passagem* (1972), ele dá ao seu leitor uma liberdade surpreendente de leitura: cada página do livro é independente das demais, elas são soltas, explica-nos Chacal, “de modo que se o leitor quisesse pregá-la na parede, ela se sustentaria com sua colagem de texto/imagem” (CHACAL apud COHN, 2007, p. 32). As 34 páginas que compunham o livro mesclavam poesia e ilustrações, reunidas em um envelope carimbado com o nome do autor e o título do livro.

Bernardo Vilhena, em *Nuvem Cigana* (COHN, 2007), conta-nos sobre o trabalho que realizou para a revista *Malasartes*. Embora só tenham sido publicados três números, a revista tornou-se uma referência no mundo das artes. Como editava a parte de literatura, Vilhena convidou Eudoro Augusto tanto para fazer uma antologia de poemas da geração marginal, quanto para escrever em parceria com ele uma apresentação-manifesto que foi intitulada de “Consciência marginal”. Destacamos aqui o final do texto por ser um retrato muito fiel desta consciência marginal:

Aqui o poema não é coloquial por mero acaso ou por programa, mas por incorporação natural da conversa, do passeio/trabalho/relax diário, do instantâneo revelado às pressas, do cigarro a varejo e tantas coisas mais, desfrutadas em comum. Conscientes de haver feito uma seleção facciosa, parcial, deliberadamente incompleta, tratamos de desferir uma das possíveis introduções à poesia brasileira contemporânea. (VILHENA e AUGUSTO apud COHN, 2007, p. 77)

Conforme premeditado, Vilhena e Augusto “desferem” uma possível introdução ao que foi a poesia marginal: incorporação da vida no poema, flashes cotidianos, celebração da coletividade. Para Chacal, não é a vida apenas que está no poema, o poema também está na vida, o poema é o meio de vida, meio de sobrevivência, meio de resistência, de não compactuar com o sistema, de ver sentido naquilo que faz da e na vida, afirmação de uma nova postura perante a vida e às formas de produção.

Ainda pensando no coloquial a que se referem Vilhena e Augusto em “Consciência marginal”, Chacal chama atenção, em *Nuvem Cigana*, ao mito “poesia coloquial” a que foi associada a poesia marginal.

Essa ideia de que nós escrevemos do jeito que se fala, que reproduzimos a experiência cotidiana em poesia. É claro que em todos nós há uma tentativa de misturar poesia e vida, a gente vivia intensamente aquela poesia. Mas não era um simples diário ou registro, havia sempre o filtro da linguagem, a exploração da linguagem poética. (CHACAL apud COHN, 2007, p. 100)

Percebemos aqui que o poeta faz referência à acusação de a poesia marginal ser coloquial com o intuito de diminuí-la, não levando em consideração toda a sua potência e seu trabalho com a linguagem.

O *Almanaque Biotônico Vitalidade* é um ótimo exemplo dessa celebração da coletividade, uma vez que é uma criação coletiva, que apaga os indícios de autoria. A Artimanha de lançamento do *Almanaque* foi um sucesso, ela aconteceu em 76 no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Bernardo Vilhena explica-nos que a boa recepção e entendimento da Artimanha tem ligação com o fato de as artes plásticas estarem, naquela época, muito ligadas à *body art*, em performance, embora ele concorde com Charles: “Artimanha não é performance, é loucura mesmo.” (apud COHN, 2007, p. 95)

No verão de 76, os professores Heloísa Buarque de Holanda e Cacaso promoveram, no circuito da academia, a poesia marginal, Heloísa inclusive publicou sua famosa antologia *26 poetas hoje*. A nova poesia, como bem analisou Chacal, era “de corte rápido, urbana, corporal, em diálogo informal com a tradição, aberta para vozes alheias para insights zen, para o olho da rua e a fala da cidade” (CHACAL, 2010, p. 65). Poesia “corpo a corpo com a vida”, esta é a maior marca da poesia dos anos 70: a presença do corpo.

O corpo entra em cena realizando atitudes banais, simbolizando a síntese arte e vida cotidiana. Não é coincidência os três últimos livros de Chacal do fim da década de 70 terem títulos que remetem ao corpo, mais precisamente ao rosto: *Olhos Vermelhos*, *Nariz aniz* e *Boca roxa*, os três de 1979. Vejamos um poema de *Boca Roxa*:

DEIXA PRA LÁ

sabe essas unhas do pé
que a gente tira com a mão

pra ficar brincando? pois é,
naquela loucura toda
perdi a que mais gostava
(CHACAL, 2007, p. 211)

Colhendo a experiência vivida no impacto que foi ler Oswald de Andrade, a poesia de Chacal revelou, como vimos, uma preocupação de buscar na vida a matéria-prima do poema, aproximando o que jamais deveria ter sido distanciado, abolindo a antinomia arte e vida. A poesia está dissolvida na vida, nas ações cotidianas, nesse brincar que esquecemos como se faz, atarefados com as exigências mercadológicas da vida adulta. Mas o poeta é aquele que tem na pele a memória das coisas, traz à superfície a lembrança daquele brincar que não se deixa perder, mesmo que já não tenhamos mais consciência desta atitude despretensiosa. Talvez, se tivéssemos, não nos permitiríamos tal brincadeira, pois o tempo do mundo adulto é regulado pela relação valor *versus* trabalho, *make money*.

Em nossa cultura, a brincadeira é um privilégio das crianças — porque, afinal de contas, também não queremos matá-las demasiado cedo, antes que possamos, a partir da adolescência, usá-las como bestas de carga. Aos adultos, reservamos a doença e a morte — e para que elas sejam eficientes e não falhem, aperfeiçoamos os mais diabólicos métodos, que se traduzem em stress e ansiedade, condições insalubres para o corpo e principalmente para o espírito, escassez econômica e tirania psicológica, só para exemplificar a rotina do trabalho em nossa cultura. O processo é rígido e obrigatório, previsto nas leis e vigiado de perto pela polícia e outros organismos repressivos. Eros é uma concessão especial às crianças. Tanatos é o único direito dos adultos. Nossa cultura, acima de tudo, adora a morte. (MACIEL, 1987, p. 66)

Na contramão do sistema, o eu do poeta busca recuperar o prazer da vida concreta: o aqui e agora, o brincar de arrancar as unhas, encontrar o prazer no brincar com o próprio corpo – ou, ainda, o brincar com palavras –, a leveza gratuita de estar no mundo e *poder deitar e rolar no planeta*, celebrando as pequenas coisas. Na apresentação de *Muito prazer, Ricardo*, o poeta disse: “essas são as coisas que faço com prazer/ achei que você podia saber e brincar/ com elas./ Tai”. O poema recupera o lúdico da vida, da literatura, da vivência cotidiana, que figura na poesia também a partir da escolha vocabular – “pois é”, “tai”, que denotam informalidade e proximidade com o leitor, observadas ainda no uso da segunda pessoa do discurso (“sabe essas unhas do pé” e “achei que você podia saber e brincar”).

Há também em sua obra a abordagem de temas mais sérios, como o que veremos a seguir:

CARA DE CAVEIRA

minha cara é de caveira
meus olhos são de vidro
e vocês não me dizem nada

no meu corpo tem um sangue
amargo e verde
meu coração é à prova de choque
e vocês não sabem de nada

tenho pés de andar em qualquer chão
as mãos livres sem argolas
e vocês tremem por nada

minha memória guarda coisas bem curtidas
eu sou minha memória bem curtido
e vocês não são de nada
(CHACAL, 2007, p. 206)

*Há uma gota de sangue em cada poema*³⁹. Porque, depois da Primeira, veio a Segunda Guerra e, depois, a Ditadura Militar Brasileira. A herança parece cada vez mais pesada. Há mais que sangue, há veias, ossada, rosto, coração, pés, mãos, o corpo marcado pelas memórias, o outro de nós. O rosto é a imagem mais imediata de nossa identidade. Chacal não nos apresenta só um rosto de poeta, ele nos coloca diante da cara. Se, segundo Gilles Deleuze, “a nudez do rosto é maior que a do corpo, sua inumanidade maior que a dos bichos” (DELEUZE, 1983, p. 116), ao utilizar o vocábulo cara, essa nudez se potencializa, pois lança-nos ao terreno dos bichos, ainda mais despido – ou, ainda, ao corpo da vida diária, despreocupado com a formalidade, mais perto do popular, da realidade.

O eu do poeta nos apresenta a cara que não queremos ver. A cara para qual viramos a nossa. Cara de caveira, remete-nos à consciência da finitude, das horas que velozes vão e deixam-nos diante de nossa própria inércia. A cara de caveira acusa aqueles que se omitem, inertes, em seu silêncio opressor, em suas próprias mediocridades. Os olhos de vidro, que ao mesmo tempo deixam ver o que tem do outro lado, refletem o momento, espelham para que o outro veja a si mesmo, são um retrato desse outro que esmaga pelo silenciamento (“e vocês não dizem nada”).

³⁹ Título do primeiro livro de poemas de Mário de Andrade, também sua obra de estreia, publicado em 1917, sob o impacto da Primeira Guerra Mundial.

Na segunda estrofe passamos para o território do corpo, o coração bombeia um sangue verde e amargo, sabor contrastante com aqueles das músicas ufanistas pró-ditadura, propagandas do regime militar (“Eu te amo, meu Brasil, eu te amo!/ Meu coração é verde, amarelo, branco, azul anil./ Eu te amo, meu Brasil, eu te amo!/ Ninguém segura a juventude do Brasil.”).⁴⁰ O coração do poeta é forte, capaz de resistir em um país que cerceava a inalienável liberdade individual, capaz mesmo até de suportar os choques – sejam eles metafóricos ou reais, cortesias de um regime governamental que adotava a tortura como prática cotidiana contra aqueles que julgava serem os inimigos do governo – artistas, intelectuais, ativistas, militantes e até mesmo crianças, se estas fossem filhas dos “inimigos” – “e vocês não sabem de nada”.

A terceira estrofe apresenta os pés curtidos de quem tem as mãos livres e a consciência também livre do peso do silêncio e da covardia, pois ele resiste enquanto os outros “tremem por nada”, ele lança sua voz e seu corpo no espaço enquanto os outros “não dizem nada” e “não são de nada”. Seu corpo tem na pele curtida a memória dos dias, meses, anos amargos, pois, ainda que precise suportar os golpes diários comandados por pessoas que “não sabem de nada”, o corpo é forte, porque tem memória experiente e coração à prova de choques. “eu sou minha memória bem curtido”.

Nos livros da trilogia *Boca, Nariz e Olhos*, a materialidade do corpo e o fato cotidiano estão presentes de maneira recorrente. “A poesia existe nos fatos” é a tônica da poesia chacaliana. É importante ressaltar que a arte não é a vida – a não ser que a vida não passe de uma ficção –, mas o movimento contrário, a poetização da vivência. O que interessa ao poeta é a atitude frente à criação. Estamos diante do artista moderno:

irrecuperable, dispone a su alrededor una suerte de rastrillo conceptual proliferante cuya forma y estilo desalientan el buen gusto; provocador, multiplica conferencias y debates; nihilista alegre, cree a pies juntillas en el fin del arte proponiendo un caos coloreado y charlatán como alternativa a la obra moderna. (BOURRIAUD, 2016, p. 61)

⁴⁰ Música “Eu te amo, meu Brasil”. Composta pela dupla Dom e Ravel, em 1970, a obra foi adotada pelo governo como uma espécie de hino.

Esta vida que não cabe em canto algum – porque é irreduzível e cantos têm o vício dos limites –, mas tal afirmação guarda uma exceção, a arte. O ato poético é irreduzível como sua própria matéria prima. O poeta é aquele que duela com a irreduzibilidade da vida e do poema, ao lutar com palavras, a fim de fazê-las dizer mais do que parecem poder, tirando a poeira daquelas que parecem não ter mais valor, de tão usadas, e impulsionando-as para além do uso cotidiano. No poema, elas podem, em uma leitura apressada, parecerem as mesmas palavras do dia-a-dia, mas estão mudadas.

OK + KO

up and down
smile and tears
light and dark
warm and cold

OK + KO

that's life
(CHACAL, 2007, p. 231)

Em “OK + KO”, o poeta nos apresenta a uma equação ambivalente que temos que resolver diariamente, provavelmente a mais difícil já enfrentada (= “that's life”). Esta vida inconciliável, que repousa na tensão do *and*, na ilusão da harmonia de uma conjunção aditiva. *OK*, existe o nocaute, porque a vida é assim, potro intratável. O poema vivifica o instante, ainda que aquele primeiro e não mais original momento que o consagrou já tenha sido varrido pelo tempo. Há uma constatação da condição humana, que aparece só no fim – não confundi-la com aceitação –, no último verso, porque o poeta é aquele que resiste até o fim, e mesmo nele.

Apesar de o poema ser filho dileto da experiência cotidiana, ele deixa de guardar uma relação de sucessão ao momento que propiciou o ato poético existir, e ele se torna um tempo outro, que é sempre agora. “Ao contrário do que acontece com os axiomas dos matemáticos, as verdades dos físicos ou as ideias dos filósofos, o poema não abstrai a experiência: esse tempo está vivo, é um instante cheio de toda a sua particularidade irreduzível [...]” (PAZ, 2012, p. 193). Segundo Paz, o poema está vivo e fala de um tempo que é sempre presente. “Para ser presente, o poema precisa estar presente entre os homens, encarna-se na história” (PAZ, 2012, p. 193).

Mais do que encarnar-se na história – e em cada leitor *ad eternum* –, a palavra poética chacaliana habita a voz do poeta, que se faz verbo encarnado, mas não simples instrumento ou veículo de sua poesia. Seu corpo vivifica o poema, sua voz marca o ritmo, delimita (ou encara os deslimites) dos versos e estrofes, seu gesto escreve mais sentidos, sua atitude convida o público a também viver o instante poético, viver poeticamente. A poesia deixa de entrar apenas por um sentido – visão – e mobiliza todos os outros, a atitude do poeta transforma a poesia em voz, veias, sangue, pele, pelos, suor, carne, corpo. Luciano Fabro, um dos protagonistas da *Arte Povera* dos anos 60, afirmara: “la actitud estética existe cuando vivimos atravesados por algo, cuando lo vivimos, no cuando nos contentamos con sufrirlo” (apud BOURRIAUD, 2016, p. 99). Assim, a vivificação da poesia de Chacal depende de seu corpo na hora de realizá-la oralmente, performaticamente.

Ele é ao mesmo tempo sujeito e objeto de sua obra; sujeito uma vez que ele a realiza e sua vida cotidiana precede o objeto artístico e o conduz até a possibilidade de realização; objeto pois o indivíduo desaparece frente ao ato artístico. Não estamos mais diante de Ricardo Duarte, mas de Chacal, tampouco de Andrew Warhola, mas Warhol. Estamos diante de obras que não se apresentam como estáticas, mas como acontecimentos.

La idea de que una obra es un proceso irreversible que encuentra su finalización en un objeto icónico estático ya no está de actualidad. Puesto que la obra ya no es un “proceso irreversible”, el artista puede remontar el curso del protocolo que determina su aparición. En lugar del “producto acabado”, expondrá las etapas del trabajo: el material, las herramientas, el gesto, el contexto. (BOURRIAUD, 2016, p. 98)

Bernardo Vilhena faz uma observação interessante, em *Nuvem Cigana*, ao destacar a frase que andava na boca das pessoas e que também representava o clima do livro de Heloísa: “a poesia está na ordem do dia”.

A Artimanha é que era a parada, a poesia falada. Aquilo era um estrondo, uma novidade. Porque a gente estava levando um texto que não estava sendo ouvido em nenhum canto, ninguém estava ouvindo aquilo, nem mesmo em show de música. (VILHENA apud COHN, 2007, p. 102)

Pelo caráter de permeabilidade desta linguagem – filha diletta da cultura de massa, do consumismo de produtos descartáveis, herança dos modernistas –, uma boa parte dos professores universitários rejeitou a geração marginal, tal como

acontece com quase tudo que é novo, sob a acusação de ser justo o que ela refletia: descartável.

Chacal afirma que “artistas refletem seu tempo. Conscientes ou não.” (CHACAL, 2010, p. 128) ao adotar uma postura de resistência, enquanto muitos de sua geração entraram “na vertigem do sucesso e da grana” (CHACAL, 2010, p. 129). Ele acredita que pode haver um equilíbrio entre o artesanato e a mercadoria, desde que o artista tenha controle sobre seu trabalho. “Era tempo de produzir para a besta fera da máquina, mergulhar, queira ou não, na roda viva, sob a nefasta opressão do *ter*. E fomos viver essa nova dimensão: Que venha o touro!” (CHACAL, 2010, p. 128)

É preciso viver “el atisbo del cuerno del toro en una obra literaria” (LEIRIS, 1996, p. 21), segundo Michel Leiris em “De la literatura considerada como una tauromaquia”. Como um toureiro, Chacal se coloca sob a ameaça que a vida exige do poeta, que é aquele que precisa agarrar “por los cuernos a la condición humana” (LEIRIS, 1996, p. 25). Sob esta perspectiva, escrever é arriscar-se, é aceitar a regra “tauromáquica” – impulsiona para ação e esquiva da tentadora facilidade, fazendo sair do *ciclo do agradável*.

TAUROMAQUIA

lá vem o touro
ideia inverossímil
a galopar violenta

aqui nessa arena
imaculada página
papiro de gritos e espanto

jaz o poeta
pessoa pouco apta
à nobre arte de Espanha
(CHACAL, 2007, p. 61)

A vida constitui-se para o poeta como “primera circunstancia que representa [...] un destino tan innegable como lo es para el torero el animal que surge del toril” (LEIRIS, 1996, p. 25). Se o toureiro corre o risco de sangrar até a morte, o risco do poeta não é menos assustador: “juegan con el fuego del ridículo, de la obscenidad, del exhibicionismo, de lo irrisorio, de la ultranza, de la violencia o del fracaso completo” (BOURRIAUD, 2016, p. 99). Para Bourriaud, a condição para a obra escapar em parte de sua condição de objeto é estar comprometida inteiramente com

a existência de seu autor. Assim, o touro é a ideia que galopa violentamente; a arena, a página; o poeta aquele que jaz, dando lugar à palavra, que se faz carne da sua. A obra de Chacal está comprometida com sua própria vivência. O poeta jaz para dar lugar à palavra poética, sua inaptidão está mais ligada à entrega e menos à falta de habilidade com o touro.

Figura 29 - Chacal e a máscara de touro



Fonte: Disponível em <https://oglobo.globo.com/cultura/teatro/chacal-entrega-cep-20000-uma-nova-geracao-de-produtores-evoca-sua-historia-em-peca-15958565>. Acesso em: 27 fev. 2018.

O risco a que se submete o poeta é ainda mais vital se nos detivermos a pensar – com Octavio Paz, em *O arco e a lira* – o espaço que a sociedade contemporânea reserva a ele: nenhum. A arte é uma das inúmeras atividades humanas, mas ela tem sua especificidade. Ela não visa à utilidade prática imediata, por isso ela é um modelo da liberdade humana – motivo pelo qual o capitalismo é hostil à arte. Ela é um tipo especial de objetividade, pois é humanizadora, diferentemente da ciência. Apesar do mundo objetivo existir independente da consciência humana, sem a consciência não há objeto. Em outras palavras, na medida em que o homem age sobre a natureza, ele a transforma em objeto e a si mesmo em sujeito, pois só há sujeito se houver objeto. O homem é, segundo Marx, um ser que tem fome, ele precisa. No caso específico da arte, não existe objeto sem

sujeito. Logo, para criar, o artista precisa se objetificar, isto é, sair de si mesmo, ir ao encontro do objeto e voltar enriquecido pela experiência.

5 A de ARTIMANHA

Quando Chacal viu pela primeira vez Allen Ginsberg declamando um poema, em Londres, em 1973 – em um festival mundial de poesia, em um ambiente muito acadêmico, entre poetas de postura tradicional –, algo no jovem poeta marginal se transformou para sempre. Ginsberg subiu ao palco usando um macacão Lee, perna engessada e muleta, cabelo desgrenhado. Ao falar suas poesias, pegou uma sanfona para marcar a métrica e o ritmo, declama uma poesia-blues. Aquele poeta mudara definitivamente a noção de poeta de Chacal. “E eu pensei que se um dia eu falasse poesia, seria com aquela dicção” (CHACAL, 2010, p. 45). “O papa da poesia beat americana [...] se põe a vociferar, gargalhar, uivar no microfone” (CHACAL, 2010, p. 45). Ginsberg aglutinou, em Chacal, o poeta e o cantor de rock, o poeta e o *performer*; o corpo do poeta passou a ser também o corpo da poesia, o corpo ofereceu-se como acontecimento. A poesia tornou-se uma experiência vital. Chacal problematiza, em *Uma história à margem*:

Como dar conta de uma performance, de uma artimanha, se ela não tem uma linguagem preestabelecida, definida? É como a vida, só acontece em presença e não deixa rastro. Mais do que isso, ela é intraduzível, inominável como as vivências totalizantes do transe religioso ou do carnaval. (CHACAL, 2010, p. 78)

As performances, ou melhor, as *Artimanhas*, tinham um conteúdo político que se tornava mais claro à medida que elas iam acontecendo. A primeira *Artimanha* oficial aconteceu no MAM, em janeiro de 1976, no lançamento do *I Almanaque Biotônico Vitalidade*. Nesse momento, a *Artimanha* já contava com roteiro para a performance e até um diretor. Muita gente foi ver o espetáculo e, ao fim, eles foram recepcionados por uma fila de policiais armados com seus cães que farejavam “manifestantes”. O clima era dos piores. O grupo fugiu infiltrado no bloco de carnaval Charme de Simpatia, desfilando até a Cinelândia. A resposta da polícia confirmou a conotação política das *artimanhas* da Nuvem Cigana, ainda que a intenção de fazer política não fosse explícita.

Após esse episódio, Chacal escreve um poema intitulado “*Artimanha*: ardil, artifício, astúcia”. Leiamos três estrofes dele:

claramente definido. Além disso, em vez do contexto maquinal em que eram produzidas as pinturas de nosso *pop'artist*, temos, com os poetas marginais, “um ambiente artesanalmente descotidianizado, uma atmosfera de espetáculo” (MEDEIROS, 2005, p. 27).

6 P de POP

Pop star é produto da cultura *pop*. Segundo Edgar Morin, em *As estrelas: mito e sedução no cinema*, os *pop stars* são “seres ao mesmo tempo humanos e divinos, análogos em alguns aspectos aos heróis mitológicos ou aos deuses do Olimpo, suscitando um culto, e mesmo uma espécie de religião” (MORIN, 1989, p. x). A mídia interessa-se tanto pelo trabalho quanto pela vida privada dos *pop stars*, afinal a apropriação desses “seres ao mesmo tempo humanos e divinos” pela juventude é uma maneira de construir suas identidades sociais, diferenciando-se de outros grupos e segmentando a cultura de massa. Dessa forma, o *pop*, nos anos 60 e 70, esgarçava o limite artístico, pois era também um estilo de vida da juventude: drogas, sexo e rock and roll, rebeldia, movimento hippie, cultura *underground*, antiautoritarismo, tudo isso é símbolo do *pop*.

A cultura *pop* é permeada de seres que recebem a alcunha de reis, rainhas, divas, deuses, mitos, estrelas, ídolos (do latim “*idolum*” e do grego “*eídolon*”, que significam imagem). No momento em que o público se identifica com eles, tornam-se um modelo extremamente rentável para a estimular o consumo, pois os *pop stars* reúnem os valores difundidos pelo *pop*. Assim, os artistas, para se tornarem famosos, buscavam a exposição midiática. Em seu artigo “*Pop: em busca de um conceito*”, Tiago Velasco analisa tal fenômeno *pop*. Leiamos:

Um dos aspectos mais proféticos da *Pop Art*, principalmente nos trabalhos de Andy Warhol, talvez tenha sido a percepção de que a fama vinha por meio da exposição frequente de uma personalidade ou produto na mídia. A onipresença da imagem de uma pessoa a transformava, já nos anos 1960, em uma celebridade, independentemente da relevância de seu trabalho e/ou história. Na sociedade midiaticizada em que vivemos, cujas relações sociais se dão cada vez mais por meio de dispositivos técnicos, se faz presente o império da imagem. (VELASCO, 2010, p. 130)

A necessidade de exposição está no seio da cultura *pop*. A performance e a pose estão na essência do *pop*. É no palco que o *pop star* é adorado e idolatrado pelo público. O alargamento de fronteiras é típico do pós-modernismo e mais especificamente, típico do *pop*. As relações intersemióticas das várias linguagens, a mistura de códigos, o diálogo com as outras áreas, a mistura, a abrangência de universos, tudo isso é o *pop*. A encenação está na essência do *pop*. O artista *pop*

precisa ter atitude, pose. Não se trata apenas de pintar um quadro ou declamar uma poesia, é preciso fazer destas atividades “um espetáculo, uma encenação de ‘algo extraordinário’ [...]. O *pop* não é nada sutil, sua chegada é sempre triunfal.” (VELASCO, 2010, p. 129).

Apesar de Chacal deixar entrever o desejo pela fantasia *pop star* da época, há um posicionamento político e social bem distinto do *pop star* warholiano. A poesia marginal, como o próprio nome já situa, situava-se à margem do mercado editorial, à margem da tradição literária – seus poetas vêm de uma geração televisiva, o que permite a eles maior inventividade: “Contra a Memória fonte do costume. A experiência pessoal renovada”, sugeriu Oswald –, à margem dos discursos oficiais e dos comportamentos aceitos socialmente pelo regime governamental, à margem da lei – as drogas eram companheiras frequentes desses poetas. Havia, entre eles, um compromisso coletivo de resistir; a não-adequação ao cerceamento das liberdades individuais era uma postura assumida entre aqueles jovens poetas. Nesse contexto de inadequação e não aceitação, transgredir e escrever poesia eram sinônimos, ambas as ações estavam intrinsecamente ligadas.

Enquanto Warhol buscava a aprovação da mídia, Chacal se colocava contra o sistema, questionava-o, criticava-o. O seu desejo de apropriar-se de uma persona *star* vem de sua identificação com a estrela de rock, vem também, provavelmente, de sua visão dos valores de autenticidade do rock (apesar do rock ser uma vertente do *pop*). Apesar de o rock ser um produto econômico, ele é revestido de significado ideológico por muitos de seus fãs. Já o *pop* – podemos pensar tanto no estilo musical quanto na cultura – não teria problema em ser puramente mercadoria. O *pop* vive a eterna dualidade arte/mercadoria. Chacal buscava a autenticidade da performance *pop star*, já Warhol desejava sua superficialidade.

7 A de AMÉRICA

“A América é realmente linda.”
 “Todos têm uma América própria,
 e todos têm os fragmentos de uma América fantasiosa
 que acreditam existir, mas não podem ver. [...]”
 As esquinas do imaginário americano parecem
 muito atmosféricas porque você as criou
 com base em cenas de filmes, músicas e trechos de livros.
 E você vive nessa América onírica, construída sob medida
 a partir de arte, sentimentalismos e emoções,
 tanto quanto vive na América real.”
 Andy Warhol

New York is like no other city.
 It is an ugly cuty, and it is dirty.
 The climate is awful.
 But for anyone who has lived here,
 no other place is good enough.
 Henry James⁴¹

Qual é a América de Chacal? Qual é a América de Warhol? É curioso e interessante saber que os dois artistas escreveram livros com o mesmo nome: *América*. A *América* de Chacal data de 1975, a de Warhol é descoberta/escrita uma década depois, 1985.

Em *América* de Chacal, estão seus poemas favoritos: “Desabutino”, “Meio-fio”, “Uma palavra escrita”. O livro foi todo escrito no Rio de Janeiro, mas a ideia do livro surgiu quando ele estava em Londres, a proposta era pensar qual era o seu ideal de América, que, segundo ele:

é uma coisa um pouco Che Guevara, um pouco Milton Nascimento, um pouco a coisa do *pop* da Tropicália. Por isso que dediquei o livro às pessoas que usam a força imanente da América para minar a miséria geral. (CHACAL apud COHN, 2007, p. 43)

A proposta inicial era ser um livro temático, no entanto há poemas sobre variados assuntos. O desejo era ser um livro que mesclasse a “América pop, já anunciada pelo Tropicalismo à lírica, primitiva e revolucionária Latino-América mítica” (CHACAL, 2010, p. 48). Ele foi lançado no Caxinguelê, com samba e futebol. *América* marca a aproximação de Chacal com a Nuvem Cigana. Apesar da escrita ser individual, com opiniões do Charles, todo o resto do livro foi produzido no

⁴¹ apud KUHL. *Andy Warhol*. New York: Prestel, 2007, p. 5.

coletivo, entre amigos: a capa do livro foi assinada por Rogério Martins, o Dick, a impressão foi feita por outro amigo de Chacal, Cristiano Menezes.

Chacal confia ao leitor que a materialidade das coisas cotidianas dê conta da incerteza sobre o mundo real. Os poemas de *América* não são introspectivos, os sentimentos e emoções são compartilhados na superfície das coisas. Não há aqui a oposição profundidade X superfície, por isso Chacal foi recebido por alguns críticos como “literatura trivial”, pois sua poesia apreende a espontaneidade do cotidiano como matéria poética. Como exemplo, leiamos o poema abaixo:

meio-fio

tem um fio de queijo
entre eu e o misto quente
recém-mordido

tem um fio de goma
entre o chiclete e eu
recém-mascado

tem um fio de vida
entre eu e teu corpo
recém-amado

tem um fio de carne
entre teu corpo e teu filho
recém-nascido

tem um fio de saudade
entre eu e você
recém-passado

tem um fio de sangue
entre a razão e eu
recém-partido

tem um fio de luz
entre eu e mim
recém-chegado

(CHACAL, 2016, pp. 311-2)

Na banalidade do dia-a-dia, o poeta busca apreender a instabilidade do momento recém-vivido. A presença maciça de substantivos concretos aponta para a experiência real, cotidiana, que se realiza no gesto, no corpo, que morde um sanduíche, masca um chiclete, tem relações amorosas, dá à luz. A partir da linguagem coloquial (que mistura tu e você; usa entre eu e você, em vez de “mim e você”, como dita a gramática normativa) e do mosaico de flashes cotidianos – ambos

heranças do Modernismo –, a poética de Chacal desloca o clichê do cotidiano e o amplia na linguagem poética – do fio de queijo chega-se ao fio de vida, ao fio de luz do (re)encontro consigo mesmo, isto é, o leitor é conduzido da concretude cotidiana à experiência existencialista, eis o fio da vida de uma ponta a outra. Ainda que Chacal parta da objetividade à la Oswald, chega frequentemente à subjetividade – não a confundamos com introspecção –, fruto da apreensão do *relacionamento* do poeta com a vida, é por esta porta recém-aberta que a vida, o corpo do poeta, o gesto, o olhar, a vivência, por excelência, subjetiva, entram.

Também como a *pop art*, Chacal reaproveita elementos do cotidiano antes desprezados. De acordo com o intelectual Christopher Finch, em seu livro *Pop art – Object and image*,

Acima de tudo [...] é uma arte de aceitação – e não de rejeição. Essa aceitação é representada pela sua capacidade de abranger uma série de imagens obtidas de fontes do cotidiano que tinham sido previamente excluídas da esfera da arte refinada. (FINCH, 1968, p. 6)

Dessa forma, o cotidiano é para o artista um universo de infinitas possibilidades, que guarda objetos, coisas das quais ele pode lançar mão e transformá-las em arte. O artista é aquele que coleciona objetos e momentos.

A *América* de Warhol é aquela que ele via pela TV desde sua infância, repleta de celebridades e sonhos sugeridos por aquela caixa quadrada fabricante de sonhos dourados. Sua América é a estadunidense *apenas*, aquela que ele passou a conhecer presencialmente quando mudou-se para Nova Iorque. Sua América é a do sonho americano.

Eu sei que dizer “América” quando você se refere aos Estados Unidos é considerado falta de educação. Na escola, dizem que é uma ofensa a todos os outros países da América do Norte, do Sul e Central quando os Estados Unidos da América se intitularam “América”, pois o que isso os torna? Mas não ligo se a Venezuela ou qualquer outro lugar fica chateado. Nós somos os estados que pensaram em se unir para formar o melhor país do mundo, e somos o único país que pensou em incluir a palavra no nosso nome. O Brasil não se intitula “Brasil da América”. Então temos o direito de nos apelidar de “América” sempre que quisermos. É uma bela palavra, e todos sabem que ela significa Estados Unidos. (WARHOL, 2012, p. 17)

O livro *América*, de Warhol, é uma celebração do *american way of life*, são flashes, muitas vezes roubados, da vida cotidiana das celebridades. Ao lado das fotos, estão suas reflexões sobre o sonho americano, o sonho de ser rico e aparecer bem na foto, na sociedade, na TV, o sonho americano de ser uma celebridade. Uma

análise interessante é a sobre o “pobre, mas honesto”:

Gostaria que surgisse alguém muito bom na vida pública que tornasse respeitável ser pobre de novo. Porque não ouvimos mais falar em “pobre, mas honesto”. Ao ver alguém sem dinheiro, você pensa que ele é pobre porque foi incapaz de ter sucesso no mercado e coloca uma etiqueta de preço na inteligência e no talento, que realmente não deveriam ter preço. Deveria ser normal viver como um intelectual miserável sem que as pessoas fiquem se perguntando por que você não está ganhando dinheiro. Deveria ser normal trabalhar em algo pelo que ninguém vai pagar, porque é assim que as invenções surgem e as coisas progridem. (WARHOL, 2012, pp. 11-2)

Em vez disso, o que se vê na TV são celebridades afirmando o quanto é maravilhoso ser rico e famoso, celebrando o momento presente como o melhor momento na vida. Segundo Warhol, “não existe país no mundo que ame o ‘aqui e agora’ como a América. [...] Chega ao ponto em que mal nos lembramos do último lançamento e já corremos para a próxima e mais nova sensação.” (WARHOL, 2012, p. 27). Da mesma forma acontece com as pessoas famosas, aparecem na mídia contando seu agora, o que “estão fazendo no exato momento, onde moram agora, quem amam agora” (WARHOL, 2012, p. 27), lemos para depois virar a página da revista para o agora de outra celebridade.

A *América* de Warhol seria um álbum de fotos de celebridades que celebram seus agoras, se não fosse tão contundentemente irônica.

Eles são sempre muito ativos, perfeitamente equilibrados, bastante entusiasmados, maduros, cheios de energia e só dizem o que as pessoas públicas devem dizer: que tudo está ótimo ou, talvez, que as coisas tenham andado um *pouco* mal, mas agora não poderiam estar melhores; que a vida é maravilhosa 24 horas por dia; que eles sabem de coração que tudo ficará cada vez melhor; que a vida pessoal e profissional ou qualquer coisa que você possa imaginar é perfeita. (WARHOL, 2012, p. 28)

As celebridades de Warhol são “perfeitas”, porque são apenas superfície, glamour, casca. Espessa exterioridade e mirrada interioridade. Todo esforço por trás do sucesso é, segundo Warhol, omitido nas entrevistas, assim como a vida real é deixada de lado para dar lugar à superficialidade, pois “alguém [que] parece muito bem por fora, [pode estar] trabalhando feito louco por dentro para superar vários problemas” (WARHOL, 2012, p. 28). Os sentimentos e emoções das celebridades clicadas por Warhol são compartilhados na superfície das coisas triviais, pois eles mesmos são pura superfície glamourosa ou, como diria Warhol, são *meias pessoas*, pois a mídia é capaz de transformar “qualquer um em meia pessoa e pode fazer

qualquer um achar que deveria tentar se tornar meia pessoa também” (WARHOL, 2012, p. 30).

Uma questão interessante é que a América de Chacal é mais continental do que a de Warhol, tão encerrado em sua *Big Apple*. A América do poeta abarca de um hemisfério a outro – nesse momento, principalmente a América Latina: Cuba, Guevara –, ele recebe bem as lições de Oswald de Andrade e, homem antropofágico que é, toca sua guitarrinha ranheta de sua geração, *satisfaction*. Sua América engole até mesmo a Inglaterra e Rolling Stones.

guitarrinha ranheta

aquela guitarrinha ranheta
debochada desbocada
my generation
satisfaction

aquela mina felina
cuba sarro cocaína
do you wanna dance
don't let me down

aquela ginga jenipapo
elástica solta rasteira
i'm free
like a rolling stone

aquele clima da pesada
cheiro de porrada no ar
street fighting man
jumping jack flash

aquele som de fuder
orelhas pra que ti quero
who knows
straight ahead
(CHACAL, 2007, p. 307)

Em “América”, vemos Chacal incorporar mais uma máscara: a do poeta-flaneur, representando em seus poemas o continente americano e seu tempo, suas especificidades e mudanças. No poema acima, o “poeta na idade do rock” convoca signos de sua geração: guitarra, cuba, cocaína, em um clima da pesada – anos de ditadura –, tudo isso misturado na “ginga jenipapo/ elástica solta rasteira” do carioca, que se amplifica até caber em si o mundo inteiro. O poema se constrói alternando dois versos em português e dois em inglês, que dialogam entre si. Os versos em inglês encadeiam-se aos em português, trazendo uma visão positiva, mesmo nas

situações mais sombrias – como a privação da liberdade –, “straight ahead”, ou como em outras situações diz o poeta: allez up!; vem!. Sempre em frente é a tônica de sua poesia-vitalidade.

No poema “Sonidos”, do livro *América*, Chacal lança mão de vários idiomas para construir o poema - e mesmo a língua portuguesa apresenta variações sociais, a opção pelo excluído –, apontando que o poeta é o outro, veste a pele do outro, a voz alheia arranha a própria garganta, a língua prova da língua do outro, colando-se ao estrangeiro que também é ele mesmo. Vejamos uma estrofe:

WB trança
 as agúia põe fim à barafunda
 abajoud'hui na marmita
 requentada nágua
 doce dulce dá-se dócil
 algas mágoas anáguas n'água
 venga curtir uma onda
 bit hit bass drums
 dream is now and then
 traços claros calmos
 carma man
 (CHACAL, 2007, p. 309)

O “carma” do poeta é ser o outro. “Je est un autre”, tal qual Rimbaud.

É importante lembrar que *América*, o terceiro livro de Chacal, foi lançado de forma também independente, produzido no mimeógrafo e vendido nas ruas, pelas mãos livres do poeta em plena ditadura militar, denunciando-a.

américa amem

américa amem
 me ensinou a ser assim
 antropofágico pagão
 um fauno de calça lee

américa amem
 palavras
 palas
 palavreados

américa amem
 woody woody
 voo doo
 feijão & arrote

américa amem
 nosso desespero
 nossa paixão
 imensa
 (CHACAL, 2007, p. 301)

Em “américa amem”, o título já marca a ambiguidade presente no poema – amem (v.), américa man e/ou amém –, o jogo de palavras não afirma sentidos excludentes, mas que se conectam e dialogam entre si. O poema é crítico em relação à situação política e social do Brasil, país subdesenvolvido cuja população é consumida pelo imperialismo norte-americano. O sentido irônico de “américa amém” desconstrói a cultura da submissão, mais ainda, a submissão à cultura norte-americana, “um fauno de calça lee”, isto é, somos vistos como civilizados quando engolimos sem regurgitar a cultura de massa norte-americana, com suas marcas, suas ideias, seu consumismo desenfreado.

Mas poeta é “antropofágico pagão”, é natural, portanto, que ele cultue muitos deuses e seja um “anjo torto na vida” para a ótica de quem diz sempre “amém” para tudo, esse “assim seja” que é fruto da sociedade normativa na qual estamos inseridos. O poeta é o “voo doo” da sociedade normativa, consumista, burguesa. Reparemos que a América do poema abarca símbolos da cultura brasileira e da norte-americana: calça lee e feijão; aliás, vai além, cabe a África e seu “voo doo”, cabe o homem e sua humanidade, cabe “nosso desespero/ nossa paixão/ imensa”. Então, como antropofágico que é, o poeta não engole sem antes arrotar o que não lhe serve. Dessa forma, nossa cultura brasileira de “feijão e arroz” se transforma em “feijão e arrotto” nas palavras do poeta, isto porque *nos interessa o que é do outro, lei do homem, lei do antropófago*, mas depois de engolir, precisamos digerir e incorporar apenas o que nos serve, o que não, arrotta-se. Assim, a América guarda nela o sonho, a paixão imensa, a sedução dos produtos brilhantes produzidos pelo capitalismo, mas o sonho americano é caixa de Pandora, ao abri-la, há também o desespero, a desigualdade, o subdesenvolvimento dos países periféricos, que é inerente ao estilo de vida norte-americano.

Segundo Silviano Santiago (1978), em *Uma literatura nos trópicos*, é possível perceber um desejo de invenção ou reinvenção da América. A partir da proposta modernista antropofágica, Chacal une o local e o global, ampliando as possibilidades identitárias e as perspectivas culturais brasileiras, americanas, humanas.

Em “sos”, o título em si já é o sinal universal de socorro e alerta, ou ainda poderia ser lido como “sós”. O poeta denuncia a ditadura que reinava no Brasil:

tem gente morrendo de medo
tem gente morrendo de esquistossomose
tem gente morrendo de hepatite meningite sífilite
tem gente morrendo de fome
tem muita gente morrendo por muitas causas

nós que não somos médicos psiquiatras
nem ao menos bons cristãos
nos dedicamos a salvar pessoas
que como nós
sofrem de um mal misterioso: o sufoco
(CHACAL, 2007, p. 313)

O poeta enfrenta a realidade alienante e sufocadora de seu tempo, confronta o amordaçamento que a censura impunha. *Corpo a corpo com o mundo*, não se conforma com a realidade tal qual ela é, um lugar cerceado pelos muros da ditadura e pelo silêncio esmagador. Ainda que o sentimento que o mova seja utópico, é preciso sonhar e construir o impossível, isto é, resistir, pois a realidade é a própria mortalha, oposta à toda biotônica vitalidade, que só existe no corpo do poeta. Democracia é a utopia delirante naqueles anos de chumbo.

8 F de FETICHE

O fetichismo tem sua origem nas religiões primitivas. Em sua origem, o termo fetiche refere-se a

Objeto a que se atribui poder sobrenatural ou mágico e se presta culto, ou então, objeto inanimado ou parte do corpo considerada como possuidora de qualidades mágicas ou eróticas. Em sua origem mais remota, de 1605, sortilégio, amuleto, do português feitiço, do latim *factitius*.⁴²

Factitius significa aquilo que é artificial. Já o dicionário *Le Petit Robert* enumera os seguintes significados para o vocábulo francês *fétiche*: “1. Nome dado pelos brancos aos objetos de culto das civilizações ditas primitivas”, “2. Objeto ao qual se atribui um poder mágico ou benéfico” e “3. Aquilo que é reverenciado sem discernimento”.⁴³

Em seu livro *Le Fétichisme: histoire d'un concept*, Alfonso lacono analisa a origem do conceito fetichismo e relata que esse termo aparece pela primeira vez no ensaio *Histoire des navigations aux terres australes*, escrito por Charles de Brosses em 1756. Quatro anos depois, Brosses retoma e aprofunda o conceito em *Du culte des dieux fetiches*. Segundo ele, o conceito está associado a uma teoria geral da religião dos povos ditos selvagens e primitivos, adoradores de fetiche, até chegar, em uma teoria de progresso humano, aos civilizados europeus.

De acordo com Amaro Fleck, em “O conceito de fetichismo na obra marxiana: uma tentativa de interpretação”, existe, na ideia de Brosses, a ideia subjacente de que o fetiche “começa-se com a divinificação de objetos materiais (fetichismo), segue-se com uma multiplicidade de deuses que se imiscuem na vida humana (politeísmo) e finda-se com um deus único, criador e julgador” (FLECK, 2012, p. 143), dessa forma o objeto sagrado é tornado cada vez mais abstrato, endossando as terias sobre o progresso do pensamento humano, que iria pelo mesmo caminho, do concreto ao abstrato. O fetichismo estaria, então, no início do processo, quando

⁴² HOUAISS, A.; VILLAR, M.S. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001

⁴³ ROBERT, P. *Le Petit Robert*. Paris: Ed. Le Petit Robert, 2009.

se tenta explicar os fenômenos da natureza a partir da crença nas qualidades sobrenaturais e divinas de determinados objetos.

Na idade moderna, este conceito aparece em Marx para referir-se ao fetichismo da mercadoria. Lembremos que a mercadoria é abstrata, pois, no plano da troca, seu valor não é de uso, mas o de troca, por dinheiro, por ouro. Leiamos Marx:

O caráter misterioso da forma mercantil consiste, portanto, simplesmente em revelar para os homens os caracteres sociais do seu próprio trabalho como caracteres objetivos do produto do trabalho, como qualidades naturais dessas coisas e, conseqüentemente, também a relação social dos produtores com o conjunto do trabalho como uma relação social de objetos que existe exteriormente a eles. Com esse quiproquó, os produtos do trabalho se tornam mercadorias, coisas que podem ser percebidas ou não pelos sentidos ou serem coisas sociais [...] É apenas a relação social determinada dos próprios homens que assume para eles a forma fantasmagórica de uma relação entre coisas. (MARX apud LUKÁCS, 2003, pp. 198-9)

No mundo capitalista, ou melhor, na fetichização da mercadoria, esquece-se de que existem pessoas, só se percebe a relação entre coisas. No mundo fetichizado, o próprio ser humano se torna uma coisa, ele vale pelo número de horas que consegue trabalhar, o homem é uma coisa que produz coisas. O fetichismo da e como mercadoria é próprio do capitalismo. É uma ilusão do real, já que é vivido como tal.

Ao contemplarmos uma obra de Warhol, envolvemo-nos com as características de nossa cultura, com as coisas que odiamos, mas que são poderosas no modo como se impõem. A partir do uso irônico de emblemas comuns do cotidiano, Warhol recria conexões “naturalizadas” no fetiche, ironizando as relações entre os homens, nas quais, a princípio, só se via relação entre coisas. Tomemos como exemplo as famosas obras de Andy Warhol abaixo.

Figura 30 - 1962. Synthetic polymer paint on thirty-two canvases, each canvas: 20 x 16" (50.8 x 40.6 cm). The Museum of Modern Art, New York.



Fonte: Disponível em https://www.moma.org/wp/inside_out/wp-content/uploads/2015/05/IN2323_30_CCCR1.jpg. Acessado em 28 ago. 2017.

Em seus quadros da Marilyn Monroe, há tão somente pura aparência repetida *ad infinitum* e combinada à banalização da imagem dele pela indústria cultural. Estabelece-se uma relação irônica entre essência e aparência e “introduz o fetichismo de uma imagem sem qualidade” (BAUDRILLARD, 1997, p. 180), presença sem desejo, objeto sem aura. A banalização é resultado da aparente ausência de sentido da obra.

Dessa forma, a arte de Warhol torna-se desmistificadora da imagem. Ou seja, as imagens de Marilyn afirmam a ausência de substância. Elas não representam nada além delas próprias.

Sean Scully afirma, em *Writings*, que, para apreciar uma pintura atualmente, o observador

tem que lutar em busca de sua própria dimensão humana, o que anteriormente não era necessário; isso é uma coisa devastadora a ser admitida. A arte não apresenta mais um santuário como antigamente. Ela o pode, mas você tem que lutar por isso, pois o inimigo já está dentro das paredes... penso que a resistência é componente muito importante para a cultura. Sem essa capacidade humana de resistência, de ser minoria, não se pode recuperar nada. (SCULLY apud GIANNOTTI, 2009, p. 37)

A obra de arte aparece para o espectador conforme ele está preparado para vê-la. Devemos levar em conta que o ato artístico se inscreve em um tempo específico, mas seu efeito transcende o momento, antecipando o futuro. A obra de arte antecipa o que poderá ser o homem numa sociedade ulterior.

Ao se transformar em mercadoria, Warhol trata de modo irônico e estratégico as relações coisificadas entre os homens. Ele é a mão por trás da polaroid, o motivo é mimético. O artista imita o movimento da vida, movimento vivo, cena cotidiana, matéria da própria vida, da própria vivência, torna-se obra de arte também, esgarçando os limites entre arte e vida. A obra de arte é expressão maior, que o salva da existência precária, transformando arte e vida em um só ímpeto. Warhol filtra o mundo e o colore com suas cores, seu corpo, seus trejeitos, imprimindo no mundo sua marca: das mãos, das tintas; trazendo a arte para um lugar mais próximo do cotidiano.

Warhol analisa a democracia sob viés do consumismo:

Não só existem todas essas opções como é tudo muito democrático. Você pode ver um outdoor da Tab e pensar que Nancy Reagan bebe Tab, Gloria Vanderbilt bebe Tab, Jackie Onassis bebe Tab e você também pode beber Tab. Tab é Tab e, não importa sua conta bancária, você não vai conseguir uma Tab melhor do que aquela que a sem-teto da esquina está bebendo. Todas as Tabs são iguais. E todas as Tabs são boas. Nancy Reagan sabe disso, Gloria Vanderbilt sabe disso, Jackie Onassis sabe disso, Katherine Hepburn sabe disso, a mendiga sabe disso e você sabe disso. Pensando bem, as lojas de departamentos são como museus. (WARHOL, 2012, p. 22)

Reparemos que um texto com essa mesma estrutura frasal e idêntico raciocínio foi escrito em sua *Filosofia*, o que aponta que Warhol tinha um projeto artístico bem delineado, coerente e consistente. Ele conseguiu fazer dos museus os mercados que considerava tão democráticos. No excerto acima, é colocado em evidência que o mercado fabrica objetos de desejo e programa a sociedade para que ela caiba nesse sonho americano.

Para nossa sociedade mercadológica, cada um de nós é um consumidor em potencial. “Nancy Reagan sabe disso, Gloria Vanderbilt sabe disso, Jackie Onassis sabe disso, Katherine Hepburn sabe disso, a mendiga sabe disso e você sabe disso.”

Figura 31 - Sala do Andy Warhol Museum



Fonte: Andy Warhol Museum (reprodução nossa).

Figura 32 - You're In, 1967. Spray paint on glass bottles in printed wooden crate.



Fonte: Andy Warhol Museum (reprodução nossa).

Em seu livro *O crime perfeito*⁴⁴, Jean Baudrillard dedica um capítulo a Andy Warhol, intitulado “O esnobismo maquinal”. Segundo ele, não há nada a se falar de Warhol, tudo o que se precisa saber está na superfície. A luz, lançada sobre o objeto Warhol – reparemos, ele mesmo é objeto de sua arte –, não o revela. O teórico francês nos lembra que enigma é justamente o objeto que se

ofrece en una transparencia total, y que, por consiguiente, no se deja naturalizar por el discurso crítico o estético. El enigma de un objeto superficial y artificial que consiguió preservar su artificialidad, desprenderse de cualquier significación natural para adoptar una intensidad espectral, vacía de sentido, que es la del fetiche. (BAUDRILLARD, 2000, p. 45)

Andy Warhol tornou-se um fetiche, assim como as Marylins, latas de Campbell e a cadeira elétrica. Para Baudrillard, o segredo, por trás da glória da obra de Warhol, é a artificialidade, que se desprende da significação natural e do desejo, adquirindo, assim, uma intensidade espectral, vazia, tal como é a do fetiche.

⁴⁴ Livre tradução.

O tom irônico de Baudrillard nos revela que a aura do artista *pop* é também um simulacro. Nada em Warhol parece real ou próprio. Warhol é um simulacro incondicional, ou antes ainda, ele é a ilustração do próprio simulacro. “Warhol es el primero que nos introduce en el fetichismo moderno, en el fetichismo transestético, el de una imagen sin cualidad, de una presencia sin deseo” (BAUDRILLARD, 2000, p. 45).

O objeto fetiche vive do êxtase de valor, uma vez que ele possui valor absoluto, objeto imanente, independente do juízo de valor que dele é feito. Por ser vazio, é artificial, pois o habitual na arte era que existisse um sujeito que expressasse sua subjetividade, transformando o mundo real com sua ótica particular. Baudrillard faz uma importante ressalva: a banalidade das obras de Warhol não está no suposto reflexo da banalidade do mundo, mas é resultado da ausência de interpretação por parte do sujeito. A banalidade na sua obra está no resultado da elevação da imagem à pura “figuração”, figuração sem transfiguração, sem subjetividade do artista.

Figura 33 - *Andy Warhol's Campbell's Soup Cans*. 1962. Synthetic polymer paint on thirty-two canvases, each canvas: 20 x 16" (50.8 x 40.6 cm). The Museum of Modern Art, New York.



Fonte: Disponível em https://www.moma.org/wp/inside_out/wp-content/uploads/2015/04/soup-cans-grid.jpg. Acessado em 28 ago. 2017.

Em relação à primeira exposição das famosas caixas Brillo de Warhol, na Stable, o crítico Gene Swenson, amigo de Andy, escreveu o catálogo *A personalidade do artista*: “As caixas de Andy não expressam a personalidade do artista, não expressam sentimentos.” Eram obras que desejavam obliterar “aqueles sintomas da arte moderna – personalidade e criatividade – que têm sido santificados ao ponto da blasfêmia” (SHERMAN e DANTON, 2010, p. 218).

Baudrillard pontua as diferenças entre Duchamp e Warhol. É o fetichismo que separa aquele deste. Duchamp procede da utopia crítica, Warhol é neutralidade absoluta.

Warhol, por su parte, no pertenece a ninguna vanguardia ni a ninguna utopía. Y si se quita de encima utopía es porque, en lugar de proyectarla a otra parte, se instala directamente en el corazón, es decir, en el corazón de ninguna parte. Él es ese lugar nulo: así es como atraviesa el espacio de la vanguardia y completa de golpe el ciclo de la estética. Así es como nos libera finalmente del arte y de su utopía crítica. (BAUDRILLARD, 2000, p. 46)

Se com Duchamp tivemos os *ready mades*, com máquinas introduzidas em molduras, quadros, como mecanicidade surrealista, com Warhol temos o maquinal. Ele mesmo diz querer ser uma máquina produtora de arte, tomado por um *esnobismo maquinal*.

Warhol es agnóstico, de la misma manera que lo somos todos en secreto. El agnóstico no quiere afirmar que Dios no existe; dice: Dios existe (quizá), pero yo no creo en él. Warhol dice: el arte existe (quizá), pero yo no creo en él. Y precisamente porque no creo en él, soy el mejor. No es orgullo ni cinismo publicitario. [...] Así, Warhol puede decir: Si pudiera estar seguro de que todo lo que hago sólo es un bluff, haría cosas extraordinarias. Si supiera que todo lo que hago no es mío, haría cosas maravillosas. Eso es esnobismo, y al mismo tiempo el desafío de quien no cree estar haciéndolo mejor que todos aquellos que sí lo cree. (BAUDRILLARD, 2000, p. 48)

Segundo Baudrillard, Warhol é ficção, o objeto que ele cria também é fictício, pois pertence somente ao desejo, não mais ao sujeito; assim acontece também com a imagem, ela não corresponde a uma exigência estética, mas ao desejo de imagem – as imagens de Warhol se desejam e se encaixam uma nas outras, porque reenviam ao destino que elas têm: elas mesmas.

Figura 34 - Warhol filmando Duchamp, Screen test, 1966.



Fonte: Disponível em http://68.media.tumblr.com/tumblr_lgchnbyOZj1qz9ynoo1_500.jpg.

Acesso em: 2 set. 2017.

Tal teoria pode ser ilustrada com a curiosa história de um dos menores investimentos da história da arte com maior retorno. Em 9 de julho de 1961, Andy fez sua primeira exposição na galeria Ferus em Los Angeles. Ele expôs suas famosas sopas Campbell's. Na mesma rua da Ferus, a Galeria Primus Stuart ergueu uma pirâmide de sopas Campbell's diante da vitrine com os dizeres "Não seja iludido. Fique com o original. Nosso melhor preço: duas por 33 centavos" (SHERMAN e DANTON, 2010, p. 130). A exposição foi um fracasso de vendas, em um mês de exposição, apenas uma pintura foi vendida. Mas foram Walter Hopps e o crítico John Coplans que tiveram uma oportuna visão: manter as pinturas juntas, reconhecendo-as como uma única peça. Irving Blum, jovem homem de negócios e esteta, logo ficou interessado pela ideia e decidiu colocá-la em prática. Ele mesmo comprou de volta o único quadro vendido e pediu pra Andy que fixasse um valor para o conjunto, que decidiu que queria US\$ 1.000. Blum pagou em um ano o valor.

Foi um dos melhores investimentos da história da arte: 34 anos depois, Blum venderia as *32 latas de sopa Campbell's* para o Museu de Arte Moderna (MOMA) por US\$ 15 milhões. De acordo com Blum, "simplesmente fazia sentido mantê-las juntas como um grupo", e ele estava certo. Ele tinha apenas uma parede disponível em casa, o que tornava impossível a única

fileira horizontal, como as tinha exposto na Ferus. A configuração que escolheu, oito na horizontal, em quatro fileiras, ficou como o padrão. E, assim, 32 quadros separados tornaram-se retroativamente as *32 latas de sopa Campbell's*: a primeira imagem serial de Warhol. (SHERMAN e DANTON, 2010, p. 131)

As obras de Warhol nesse sentido já não estão mais alienadas, de acordo com Baudrillard, uma vez que pertencem umas às outras. O fetichismo e o simulacro constituem um nível superior ao da alienação, ocupam um espaço ulterior. “Warhol es el primer artista llegado al estadio del fetichismo radical” (BAUDRILLARD, 2000, p. 47). O que nos arrasta e fascina em Warhol, mais do que o fetiche, é a aura fetichista que se une a singularidade ao vazio.

Os fetiches se comunicam a partir da “onipotência do pensamento”, eles têm vida própria, desenvolvendo uma imediata reação em cadeia, assim como os objetos de moda, eles se transmitem com a rapidez de um sonho, devido à falta de sentido, puro fetiche. Os povos primitivos acreditavam na “onipotência do pensamento”, ou “pensamento mágico”, tentativa de racionalizar o desconhecido, conferindo uma rede de causalidade entre eventos independentes. A partir dessa crença, os povos primitivos eram tomados por uma sensação de segurança e controle, pois acreditavam que o pensamento poderia interferir no mundo exterior. Baudrillard estabelece, então, uma conexão entre a lógica do consumo em nossa sociedade e o pensamento mágico, pois ambos “vivem de signos e ao abrigo de signos”, ou seja, na crença da onipotência dos signos. Vive-se uma proliferação de imagens desligadas da vida, as relações interpessoais são mediadas por imagens que possuem autonomia sobre o concreto.

Para Baudrillard, os objetos, na sociedade de consumo, não têm mais alma. O “objeto de consumo” é um signo que só tem sentido em sua relação abstrata com outros signos. Se antes o objeto-símbolo tradicional” tinha significado herdado da relação concreta com as pessoas, o objeto, ao se converter em signo, despe-se de sua concretude a fim de se tornar tão somente substância significante. Dessa forma, a lógica do consumo é totalmente abstrata, “tudo é signo, signo puro. Nada possui presença ou história [...]” (BAUDRILLARD, 2008, p. 208).

Tarcyane Cajueiro Santos, em seu artigo “A sociedade de consumo, os *media* e a comunicação nas obras iniciais de Jean Baudrillard” (2011), explica que, nas sociedades em que o marketing e a publicidade são valorizados, não se compra apenas um objeto, mas um estilo de vida. Dessa forma, os meios de comunicação

ocupam um papel central na manutenção do cotidiano vivo, pois universalizam os *fait divers*, retalhando o real a fim de criar “um sistema de leitura do mundo transformado em sistema de signos” (SANTOS, 2011, p. 128). A mídia transforma a vida cultural, política e histórica em fatos espetaculares, criando uma sensação de segurança e tranquilidade. “A imagem, o signo, a mensagem, tudo o que ‘consumimos’, é a própria tranquilidade selada pela distância em relação ao mundo, o que ilude, mais do que compromete, a alusão violenta ao real” (BAUDRILLARD, 2008, p. 26).

As mercadorias-fetice têm a completude imaginária, isto é, passa-se a consumir não o “valor-de-uso” de um objeto, mas todo um *status* de uma mercadoria – glamour, poder, beleza, sofisticação, felicidade. Transfere-se para o objeto o que, originalmente, era fruto da atividade humana. Assim, os objetos representam um “mundo de sonhos”, em que, se a princípio se transmitiam pela “onipotência do pensamento”, em um momento posterior, transmitem-se por um caminho mais funcional: pela onipotência do objeto. Nesse momento, torna-se, então, impossível reconhecê-los como de autoria humana.

Maria de Fatima Vieira Severiano, em seu livro *Narcisismo e Publicidade: uma análise psicossocial dos ideais de consumo na contemporaneidade*, explica:

Ante a imaginária onipotência restauradora do objeto ocorre, pois, uma tentativa de assimilação narcísica do objeto por parte do homem, o qual, numa espécie de tentativa de auto-obturação permanente da própria falta, antropomorfiza o objeto, ou melhor, é por ele “devorado”, diluindo-se, assim, as fronteiras entre ambos, o objeto passa a ser considerado uma extensão de si próprio (seu “ideal de eu”). (SEVERIANO, 2001, p. 163.)

Os objetos apropriados por Warhol tornaram-se fetice, objetos dos quais nada se pode extrair de significativo, eles nascem já mortos. Por nada expressarem, apontam a petrificação dos bens culturais da sociedade moderna: objeto-eco-oco, objeto-vácuo, objeto-sem-essência, culto pelo culto.

Desaparece o “sujeito” em Warhol. Em seu livro *A filosofia de Andy Warhol: De A a B e de volta ao A*, ele começa afirmando “B é alguém e eu não sou ninguém” (WARHOL, 2008, p. 17). Marilyn Monroe é figuração pura, por isso é uma superstar. A essência de nosso mundo moderno coincide com a do simulacro incondicional. Warhol, em vez de encarar tal fato com pessimismo, tira proveito dessa condição e desfruta da figuração.

Leiamos Warhol e sua filosofia:

“Eu nunca durmo de novo”, eu disse. “Parece uma coisa perigosa. Um dia inteiro da vida é como um dia inteiro de televisão. A TV nunca sai do ar depois que começa a transmissão do dia, e eu também não. No fim do dia, o dia todo vai ser um filme. Um filme feito para TV.” [...] a grande ambição não realizada de minha vida: meu próprio show de TV permanente. Que eu chamaria de *Nada especial*. (WARHOL, 2008, pp. 17-18)

Warhol entende que a máquina é, no mundo moderno, a provedora da ilusão, então ele mesmo se transforma em máquina e inventa a felicidade que ela proporciona. Ele até mesmo se casa com uma máquina:

Então, no final dos anos 1950, comecei um caso com minha televisão que continua até hoje, quando brinco em meu quarto até com quatro de uma vez. Mas não me casei até 1964, quando arrumei meu primeiro gravador de fita. Minha esposa. Meu gravador de fita e eu estamos casados há dez anos já. Quando digo nós, quero dizer meu gravador de fita e eu. Uma porção de gente não entende isso. A aquisição do meu gravador de fita realmente acabou com qualquer vida emocional que eu pudesse ter, mas fiquei contente por essa vida ir embora. (WARHOL, 2008, p. 41)

Ele alcança uma espécie de transfiguração maquinal e realiza a grande ambição de sua vida nada especial: seu show é permanente ainda hoje, uma vez que ele, mais do que fazer parte do mundo da arte (e segundo Baudrillard ele não o faz), faz parte da história da arte, ele é não o representa, mas “es uno de sus fragmentos, un fragmento en estado puro” (BAUDRILLARD, 2000, p. 49).

Analisado a partir de seu sentido, é decepcionante; já a partir da estética e dos mínimos detalhes, é perfeito. Warhol é a máquina de filtrar o mundo, “esa extraordinaria máquina de filtrar el mundo en su evidencia material” ((BAUDRILLARD, 2000, p. 49). Warhol criou o estranhamento necessário para impregnar de fascinação suas pinturas. Ele cria um jogo irônico a partir de valores comerciais num meio cultural em que, a qualquer custo, deseja camuflar estes valores. Em contrapartida, quando era designer comercial, procurava dar, paradoxalmente, aura artística aos seus produtos. Warhol trabalhou, como ilustrador comercial, para revistas muito famosas, como *Glamour*, *Vogue*, *Seventeen*, *The New Yorker*, *Harper's Bazaar* e *Tiffany & Co*. Como legado desta fase, conquistou uma formidável reputação e conforto financeiro. Em 16 de junho de 1952, celebra sua primeira exposição individual: “Andy Warhol: Fifteen Drawings Based on the Writings of Truman Capote”, na Hugo Gallery, em Nova Iorque. Segundo os críticos, seu trabalho tem afinidade com Cacteau, Balthus e Toulouse-Lautrec. A partir de

então, sua carreira artística dispara.

A fábrica é tão conveniente como qualquer outro lugar. É um lugar onde se constroem coisas, é um lugar em que faço meu trabalho. No meu trabalho artístico, a pintura à mão tomaria muito tempo, em todo caso, essa não é a época em que vivemos. Meios mecânicos são atuais e ao utilizá-los consigo mais arte para mais pessoas. A arte deveria ser para qualquer um. (WARHOL apud GIANNOTTI, 2009, p. 72)

Warhol foi original ao incorporar as técnicas de reprodução disponíveis no mundo, em sua época, sem deixar-se, no entanto, dominar por elas, ele lhes conferiu nova dimensão. O número de pintura de flores produzidas na Factory é estimado em 900. Segundo Marco Giannotti, em seu livro *Breve história da pintura contemporânea*, as obras de arte se tornaram cada vez mais mercantilizadas no mundo atual. Os museus se tornaram empreendimentos capitalistas. “Ao jogar com a dualidade perversa da obra de arte no mundo, Warhol soube explorar novos rumos para a arte contemporânea sem cair no niilismo estéril ou na ingenuidade romântica.” (GIANNOTTI, 2009, p. 73)

9 M de MERCADORIA

*O grande artista de amanhã será clandestino,
tão ou mais clandestino como os colecionadores.*

Marcel Duchamp

Algumas questões teóricas são de suma importância para nossa análise. Antoine Compagnon, em *Os cinco paradoxos da modernidade*, disserta sobre o surgimento de um processo irreversível na arte, tanto a moderna quanto a contemporânea: a criação do culto da personalidade artística. O processo teve início com Marcel Duchamp, que contribuiu para esvaziar a criação de seu mistério, retirando, assim, do artista a aura do gênio – herança do romantismo. Segundo o crítico, fez-se do artista moderno um pequeno empresário, que produz a demanda, já que a demanda não precede a oferta. Cabe, então, ao artista criar seu mercado, já que ele se torna órfão de um mecenas que encomende suas obras de arte. O artista é o responsável por ofertar seus produtos em um mercado anônimo, decidindo o que vai produzir, mas é o mercado – sistema da arte, que abrange o conjunto da crítica, recepção do público, curadorias, editais, galerias, museus etc. – que julga se o produto final é arte ou não. Leiamos Compagnon:

Ele [Duchamp] fez do artista um artesão, mas não à maneira de Morris e de Ruskin, que tinham louvado, no fim do século XIX, o trabalho manual para lutar contra a industrialização acelerada da sociedade e da cultura. Já que não trabalha mais para um patrão ou um mecenas, o artista moderno, segundo Duchamp, é antes um pequeno empresário. Ele produz objetos desprovidos da função ou sem valor de uso, e no mercado onde os entrega, a demanda não precede a oferta. Cabe pois ao artista decidir sozinho o que fabricará, e o colecionador se pronunciará em seguida, escolhendo comprar ou não. Passando ao lado da reprodução social, o artista, que em suma deve *produzir* a demanda, ou o valor de troca sem o menor valor de uso, torna-se paradoxalmente a encarnação por excelência do capitalismo, compreendidas aí as contradições deste. A condição da arte moderna resulta pois do fato de que o artista não mais depende de um patrão que encomenda obras, mas de que ele ofereça seus objetos num mercado anônimo. (COMPAGNON, 1996, pp. 91-2)

Duchamp, que se autodenominava *antiartista*, redimensionou arte e não-arte e introduziu no mundo artístico a máquina e seu poder de reprodução. Os *ready-mades* que Duchamp propôs a partir de 1912 põem em xeque noções tradicionalmente atreladas à criação artística, tais como criatividade, originalidade,

beleza, autonomia. A escolha do objeto é também totalmente arbitrária. Ele diz na *Boîte Blanche*:

[...] a exigência de objeto para com o criador-escolhedor não se fundamenta no atrativo exercido sobre este em função de seu gosto, mas sobre a indiferença, a neutralidade, quer dizer, sobre um absentismo estético total, uma absoluta 'anestesia. (DUCHAMP apud COMPAGNON, 1996, p. 93)

Importante sublinhar que, para Duchamp, os *ready-mades* devem ser produzidos em um número limitado a fim de que eles não virem uma estética, isto é, deve-se preservar seu lugar iconoclasta. Arte e não-arte passam a ser questionadas, integração que foi levada à sua máxima potência pela arte *pop*. No entanto, a *pop art* foi multiplicada e explorada comercialmente, não obedecendo ao controle do artista, isto é, à limitação da obra de arte proposto pelo expoente dadá. Dessa forma, ela atua em um contexto de dissolução do princípio combativo da vanguarda duchampiana, isto é, dadá.

Andy Warhol tem projetos que se aproximam aos trabalhos paródicos de Duchamp. No início dos anos 60, Warhol reproduziu *Gioconda* sob o título *Thirty are Better than One*. Com a técnica da serigrafia ou da tela de seda, Warhol reproduzia quantas vezes quisesse a mesma imagem, no caso a fotografia do célebre quadro de Da Vinci. Dessa forma, Warhol dava continuidade aos *ready-mades* de Duchamp, supervalorizando a repetição e a produção em série, colocando-se em sua famosa posição ambígua, nesse caso específico: negadora e nostálgica, segundo Compagnon, em relação à arte consagrada. Lembremos que em 1919, Duchamp desenhou um bigode em *Gioconda*, conferindo humor à sua releitura, profanando-a pela reprodutibilidade técnica.

Figuras 35 e 36 - Respectivamente, *L.H.O.O.Q.*, de Duchamp e *Thirty are Better than One*, de Warhol



Fonte: Disponível em www.reisstudios.com/alternative-histories/. Acesso em: 20 jun. 2017.

Tal processo, que se iniciou com Marcel Duchamp, desenvolve-se com Andy Warhol e resulta em um iminente “fetichismo” do artista que passa a assumir uma atitude construtora de uma persona midiática junto com sua obra artística. Vejamos como Compagnon comenta esse processo:

A dessacralização da arte desemboca, curiosamente, na fetichização do artista, porque este representa, em sua própria pessoa, em seu corpo, tudo o que fica como critério da arte depois que o *ready-made* triunfou. A obra repousa na sua assinatura, fazendo do artista o lugar da arte. Um quadro é uma imagem, não importa qual, levando uma assinatura. Esta é o equivalente de uma marca de fábrica para os objetos manufaturados: Warhol ou Colgate, na indistinção do que leva uma etiqueta. E o renome de uma assinatura se adquire pela promoção publicitária do artista, pelo marketing de uma imagem. A obra de Warhol, suas latas de sopa Campbell ou seus retratos múltiplos de estrelas da mídia, infundavelmente repetidas, é, num certo sentido, mais vazio que o quase silêncio de Duchamp após 1923; ela toma ao pé da letra a mensagem de Duchamp, interpreta esta estritamente, nos termos do mercado de arte. (COMPAGNON, 1996, p.97) (grifo nosso)

Assim, ao repetir o gesto duchampiano de tirar a obra de arte de seu pedestal de sacralidade, Warhol traz Seu próprio corpo para o espaço da arte. Ele se torna a

sua própria obra de arte. O *glamour* está tanto em sua imagem fetichizada quanto em seus quadros. Ele é a exposição em pessoa, o acontecimento artístico. A muitas de suas exposições, o público ia para vê-lo desfilar sua peruca platinada, tentar decifrar sua figura enigmática e posar a seu lado na foto, enquanto as obras lá ficavam quando o galerista fechava as portas ao fim do dia.

Ainda de acordo com Compagnon, a imagem midiática de Warhol é despida de qualquer individualidade, ela é uma máscara, é superficial, não há ninguém por trás da máscara, segundo o próprio Warhol: “Sou o que pareço. Não há nada por trás disso.” Warhol tinha tanta fixação pela promoção pessoal que, em 1966, publicou uma propaganda dizendo que assinaria tudo que lhe quisessem apresentar, até mesmo dinheiro. Warhol queria ser uma estrela, ser notado. Em seu livro autobiográfico *Popismo – os anos sessenta segundo Warhol*, ele comenta que, no começo dos anos sessenta, as pessoas quando se referiam a ele diziam “Andy Warhol, o artista *pop*” ou “Andy Warhol, o cineasta *underground*”.

Mas eu não sei nem o que o termo *underground* quer dizer, a menos que seja que você não quer que ninguém saiba sobre você ou chateie você, como aconteceu sob o poder de Stalin e Hitler. Mas se for esse o caso, não vejo como eu possa jamais ter sido “*underground*”, uma vez que eu sempre quis que as pessoas me notassem. [...] Duchamp fez um discurso em alguma inauguração da Filadélfia e disse que o único jeito de artistas criarem alguma coisa significativa era “pela via do *underground*”. Mas a julgar pelos diferentes tipos de filme a que as pessoas aplicavam o termo, não dava para entender o que queria dizer, à parte o fato, claro, de que não eram de Hollywood, não sindicalizados. Mas será que queria dizer também “artístico”, “sujo”, “freaky”, “sem enredo”, “nu” ou “incrivelmente cafona”? Quando eu uso a palavra para descrever nossos filmes, tudo o que quero dizer é muito baixo orçamento [...]. (WARHOL, 2013, pp. 63-4)

Dessa forma, arte como mercadoria dissolveu velhas oposições: artista e público, cultura de elite e cultura de massa. Segundo Felipe Scovino Gomes Lima, em sua tese de doutorado “Tática, posições e invenções: dispositivos para um circuito da ironia na arte contemporânea brasileira”, tanto Warhol quanto Duchamp testam a existência da arte. Até esses dois artistas surgirem no cenário das artes, não havia sido rompido, pela ironia, o status privilegiado do gênio artista. E mais, eles não fazem parte apenas do cenário artístico e da história da arte, mas também do estado do mundo, por isso, cada um em suas épocas, foram tão desconcertantes.

Já a pesquisadora portuguesa Susana Lourenço Marques, em sua dissertação de mestrado “Cópia e apropriação da obra de arte na modernidade”,

analisa a repetição em série em Warhol. Segundo ela, o *pop artist* problematiza de maneira explícita o valor de troca do objeto, revelando ao mesmo tempo a erosão de seu valor de uso. Tal aparente contradição faz de Warhol alguém que orquestrou a relação entre artista e empresário, “autor que faz coincidir na mesma obra uma postura *super-capitalista* e *anti-capitalista*” (MARQUES, 2007, p. 196). Eis a ironia da *pop art* warholiana.

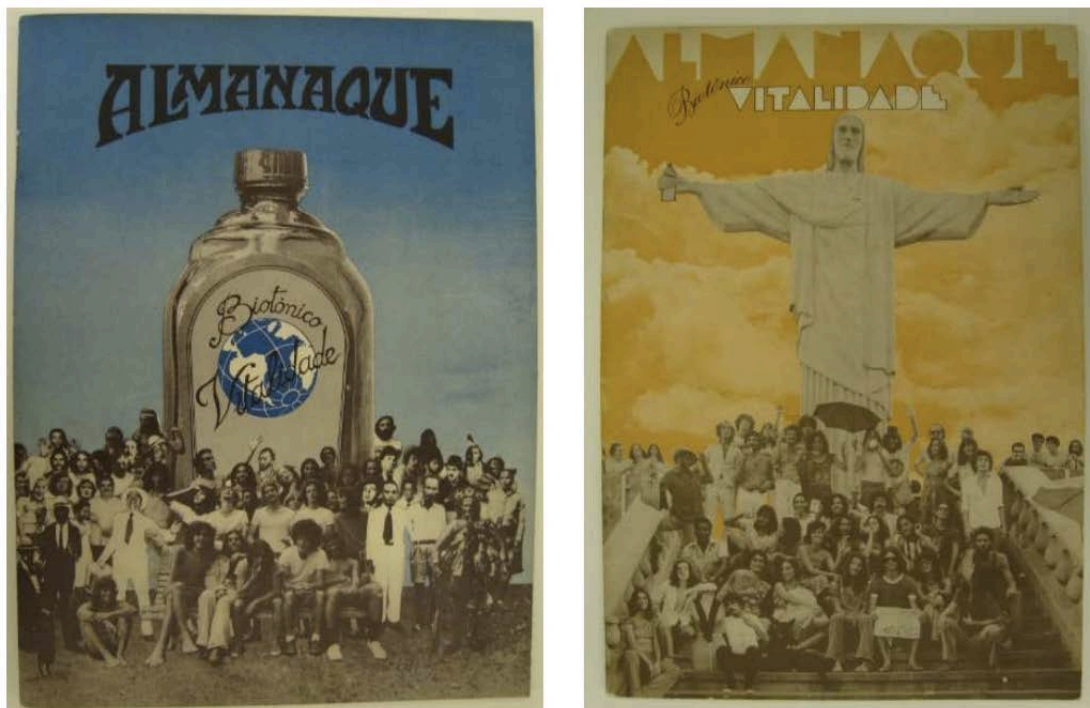
Em oposição à realidade artística americana nos idos e intensos anos 70 e à produção maquinal de Warhol, aqui no Brasil circulava a poesia marginal e sua produção artesanal de livros, subvertendo as bases da produção cultural em um contexto de ditadura. Criou-se uma espécie de circuito alternativo de edição e distribuição, resposta política ao conjunto de adversidades reinantes.

Os primeiros sinais dessa poesia surgiram com os folhetos mimeografados *Travessa Bertalha*, de Charles Peixoto, e *Muito prazer*, de Chacal, ambos de 1971. Tal como a *pop art* e a famosa *Factory*, a poesia marginal reuniu jovens ligados a diferentes circuitos artísticos – cinema, música, artistas plásticos.

Marginais – ou como no trocadilho de Chacal, magistrals – à vida política, ao mercado editorial, e, sobretudo, marginais ao cânone literário. A presença de nossos poetas na prática da produção, divulgação e comunicação de seus produtos, em tempos de “milagre econômico” e profissionalização das empresas editoriais, marcou, indiscutivelmente, um compromisso de viver poeticamente. Esses poetas estavam determinados a não deixar o silêncio se instalar, defendiam uma poesia com nítidos traços antiliterários. A poesia, assim como a arte o fizera com Andy Warhol, desce de seu pedestal e se torna acessível ao leitor comum.

Nos anos 80, o mercado das grandes editoras e produtoras absorveu os poetas experimentais. Chacal começou a participar da vida musical – assim como Warhol ao produzir Velvet Underground –, deslocando-se da literatura para a indústria cultural, sem nunca abandonar a poesia.

Figuras 37 e 38 - Almanaque Vitalidade



Fonte: Claudio Lobato et alii. *Almanaque Biotônico Vitalidade*. Rio de Janeiro: Nuvem Cigana, 1976-77. 27,3 x 21 cm. Sem tiragem. 40 p. Acervo MAC USP

Segundo Italo Moriconi (MORICONI apud PEDROSA, 1998), poetas midiáticos e pós-vanguardistas dos anos 80 formaram o elo de aproximação entre a cultura oral e a cultura letrada. Nesse processo, a Nuvem Cigana – grupo formado por artistas e poetas como Charles, Bernardo Vilhena, Chacal, Ronaldo Santos, Guilherme Mandaro, Cafi etc. – teve um papel fundamental, pois, por meio de suas *Artimanhas*, introduziu, pela primeira vez no Brasil, a poesia moderna falada, ou “a palavra propriamente dita”, de acordo com Chacal.

Além das duas edições do *Almanaque Biotônico da Vitalidade*, o Nuvem Cigana foi responsável por inúmeras publicações que reuniam poesia, desenhos, fotomontagens, tais como *Canção de Búzios* (1972), de Ronaldo Bastos; *Creme da Lua* (1975), *Perpétuo Socorro* (1976), *Coração de Cavalo* (1979), de Charles; *Vau*

de *Talvegue* (1975), *14 Bis* (1979), de Ronaldo Santos; *O Rapto da Vida* (1976), *Atualidades Atlânticas* (1979), de Bernardo Vilhena; *América* (1975), *Quampérius* (1977), de Chacal; *Hotel de Deus* (1976), de Guilherme Mandaro. É importante ressaltar que *Quampérius*, de Chacal, associou prosa, poesia e desenhos de Dionísio. Além de livros de poesia, o grupo organizava espetáculos, eventos, trabalhava em um projeto de documentário etc. A intenção era tornar a casa de Santa Teresa (RJ), onde o grupo se reunia, um lugar de criação e diversão, a fim de produzirem livros, shows e tudo mais que quisessem.

O *Almanaque Biotônico Vitalidade*, revista coletiva que reunia, de maneira aparentemente ingênua, charadas, palavras cruzadas, fotomontagens e poesias, criticava de forma veemente a ditadura instaurada na época e representava o ideário da contracultura. Em *Nuvem Cigana*, Ronaldo Santos relata: “O certo é que o Almanaque acabou tendo uma fortíssima conotação política, de contestação ao regime militar vigente e à violência policial, que se aproveitava da ditadura para exacerbar o seu poder.” (apud COHN, 2007, p. 93).

As capas do *Almanaque* trazem estampadas a relação entre arte e vida. Nelas, poetas posam, em atitude celebratória, sua alegria de viver e de fazer parte daquela trupe. O poema que abre o primeiro número da revista anuncia: “os mestres da vanguarda vêm de complicar/ a gente vem de viver/ brincar e anotar”. A nova forma de fazer poesia é anunciada nessa edição: os trabalhos não são assinados, dando a impressão de a revista ser um grande poema escrito a muitas mãos.

Vinculadas à *Nuvem Cigana*, as *Artimanhas* veiculavam a poesia como estratégia de vida, estratégia de sobreviver ao regime ditatorial. As formas em movimento que a poesia passar a assumir “desafiam aqueles que usurpam da palavra seu poder de significação em nome dos interesses políticos do regime militar” (SHOJI, 2014, p. 111). De acordo com Fernanda Medeiros, em seu artigo “Afim, o que foram as *Artimanhas* da década de 70?”,

As *Artimanhas* foram um tipo bastante peculiar de performance poética criada e apresentada entre os anos de 1975 e 1979 pelos componentes de um grupo que se constituiu em 1972, no Rio de Janeiro, de formação mista, a *Nuvem Cigana*. Os poetas da *Nuvem* são aqueles em quem mais comumente se pensa quando se fala de poesia marginal: Chacal, Charles, Ronaldo Santos, Bernardo Vilhena – daí a grande representatividade da *Nuvem* na literatura dos anos 70. (MEDEIROS, 2004, p. 11)

Nesse mesmo artigo, Medeiros colhe um importante depoimento de Chacal acerca do mito fundador da *Artimanha*:

E foi muito gozado porque logo a primeira atração foi um áudio-visual do Cacique de Ramos, um trabalho do Carlos Vergara com fotos do bloco e o som era a bateria do Cacique, e o Bernardo operando isso. [...] Quando eu ouvi aquilo, eu acho que eu nem tinha visto ainda o áudio-visual, eu ouvi batendo aquela coisa da bateria, uma coisa meio de transe mesmo, e aí eu falei pro Bernardo, “Bernardo, eu vou entrar, eu vou entrar”. E era assim, as pessoas sentadas no chão ou em pé no escurinho da galeria, no meio da galeria, o projetor de slides e tal, era uma coisa bem rústica, [...] e de imediato entrei e falei o “papo de índio”, [...] que tinha tudo a ver com a coisa do Cacique, mas que veio assim, tudo assim meio aleatório. [...] ali eu comecei a perceber a coisa do rasilho que já tinha acontecido com o mimeógrafo. E ali a poesia falada também foi a mesma coisa. Eu falei o “papo de índio” e daqui a pouco veio um com um turbante, vem outro e fala, todos do pessoal da Nuvem, que nem eram os poetas mesmo, mas todos os poetas falaram também. (MEDEIROS, 2004, p. 19)

Percebo, na fala de Chacal, que a música, na performance, mescla-se à poesia falada, em uma atitude que antecipa os anos 80 e a postura *rock and roll* que aqueles poetas assumiriam. Mais uma vez Chacal nos explica:

A gente queria uma coisa menos intelectual, menos conceitual, mais de rua. E por que não? [...] Enfim, nós queríamos falar poesia, mas, principalmente, escrever poesia. Depois que a gente experimentou falar poesia, queríamos fazer isso, porque falar estava mais próximo do palco. Nossa folha em branco era o palco de teatro e show. A gente tinha muito mais proximidade, eu pelo menos, de um show de rock do que um livro de poesia. Na minha formação tive mais ligação com prosa e muito pouco com poesia. O meu prazer maior era show de rock [...] acho que tudo é eletrizável. Como o rock não tem uma coisa assim a ser respeitada, mais formal ou alta cultura, ele é próprio para essas conversas com outras áreas e outros ritmos.⁴⁵

Ao investigarmos a busca pela proximidade artista/público de Chacal e a herança cultural dos anos 70, percebemos que as artes plásticas tiveram um papel fundamental para a mudança do panorama das artes, tanto no que diz respeito à relação artista e arte, quanto também a arte com a própria arte. Como já foi observado, os *ready-mades* de Duchamp levaram a obra de arte ao seu limite, já Warhol subverteu a figura da celebridade, com sua incansável busca pela fama, ele mesmo se transformou em um superstar.

No Brasil dos anos 70, a ditadura militar buscava manter um controle do corpo não somente com a tortura, mas principalmente com o combate às manifestações e o direito de ir e vir. O artista desejava um contato real com o público, impossível de ser alcançado politicamente, tal contato realizava-se em espetáculos. Para Chacal, tais contatos, em shows de rock, eram eletrizantes. Foram tais espetáculos de rock and roll que o despertaram para a dicção que iria dar às suas poesias em suas performances poéticas.

Nos anos 70, o “desbunde” trouxe o campo de batalha para o corpo, confiscado pela ditadura. Segundo Luiz Carlos Maciel, em seu livro *Geração em Transe*, o movimento *underground*, também conhecido como “desbunde”, era uma saída para os jovens que não foram para o exílio nem pegaram em armas. A esquerda condenava a atitude “desbundada”. Maciel considerou o “desbunde” uma resposta criativa e revolucionária para o momento político, ainda mais até mesmo do que a da esquerda armada radical ou a da esquerda conformista careta.

⁴⁵ Entrevista de Chacal concedida ao Núcleo de Estudos Musicais da UCAM, no dia 1º de outubro de 2008, no Departamento de Sociologia da PUC-Rio. Entrevistadores: Bacal, Fernanda Lima, Aluysio Neno, Augusto de Guimaraens Cavalcanti e Santuza Cambraia Neves.

O desbunde foi um movimento essencialmente anti-ideológico e do contra: “contra o sistema, contra a sociedade constituída, contra a guerra do Vietnam” (MACIEL, 1996, p. 122). Devido à forte repressão política brasileira, à censura, ao moralismo, ao pensamento fundamentalista da direita, o movimento foi importado. No entanto, o curioso é que foi rejeitado, além de obviamente pela direita, também pela esquerda, acusando os desbundados de irresponsáveis.

Isso lhe criou obstáculos, num plano digamos intelectual, mas também serviu para dar-lhe um rosto próprio, personalidade, num plano mais existencial. Simpatizei logo com o movimento e tornei-me uma espécie de porta-voz, na medida em que um movimento anárquico e esteticamente subversivo podia admitir um. (MACIEL, 1996, p. 122)

O *Pasquim*, jornal de humor lançado em 1969 por quatro homens de esquerda, Jaguar, Tarso de Castro, Ziraldo e Paulo Francis, ludibriou a opressão pelo humor, pelo deboche. Foi nesse contexto que Maciel introduziu o “underground, cultura alternativa, contracultura, desbunde ou o nome que se quiser dar” (MACIEL, 1996, p. 122). Foi assim que Maciel começou a publicar uma coluna no *Pasquim*, que se chamou “Underground”.

Foi esse ambiente paradoxal brasileiro que ressignificou as relações artista/público e artista/arte. Leiamos o poema abaixo de Chacal, presente em seu segundo livro, *Preço da Passagem*:

PRA QUÊ?

sentado e estudantil, orlando perscrutava o absurdo
e o rabo da professora. de repente, passos no corre-
dor atrás da porta fechada. “serão policiais ou alunos
atrasados?” takapassou a mulher com giz e abriu a
porta. o homem colado com as orelhas entregando
saiu de banda. bandeira. sua suástica caiu no chão.
orlando viu o lance achou nada pisou na escada e não
apareceu mais por ali.
pra quê?

não ato
nem desato
desa
r
t
iculo

(CHACAL, 2007, p. 329)

Além da forte repressão e medo, frutos do regime ditatorial, percebemos também, no poema acima, a posição do poeta, em um entre-lugar, *não ato/ nem*

desato/ desa/r/t/iculo. É na arte que o poeta marginal encontra seu lugar de combate. Há uma vivência do presente, sua rebelião está presente no corpo que exala juventude. O presente que é comemorado e vivido, celebrando o aspecto festivo e coletivo da vida, vide *Nuvem Cigana* e suas *Artimanhas*.

Em seu artigo “Chacal: poesia e contracultura”, a pesquisadora Valéria S. Coelho faz uma interessante colocação sobre a poesia e o corpo na geração marginal:

A poesia e o corpo mantêm entre si margens mal delineadas, que se interseccionam muitas vezes. Podemos então pensar na palavra poética como um sopro, pneuma, ar em deslocamento, onda sonora e veremos nela uma síntese do corpo que se prenuncia e o poeta como aquele que persegue a palavra como um objeto, um corpo vivo muito próprio, com uma energia simbólica que atravessa o presente e incorpora a experiência. (COELHO, 2014, p. 2)

Percebemos, ainda, em *PRA QUÊ?*, que a poesia tendia cada vez mais a ficar próxima da vida, quase se fundindo a esta, mas não se confundindo com ela. Vive-se uma poesia incorporada ao cotidiano. É o dia-a-dia, a vida banal que vai dar ao poeta a matéria de sua escrita.

Fernanda Medeiros, em seu livro *Chacal*, da coleção *Ciranda da Poesia*, faz um apontamento chave para pensarmos a obra de Chacal: “ele já nos deu há muito a pista sobre como ser lido: não só por seus versinhos, mas por seu jeitinho – poeta independente de raiz, poeta performer” (MEDEIROS, 2010, p. 84). Em muitos poemas, Chacal reafirma seu compromisso de viver de poesia, apostar seu corpo e sua vida nesse projeto. O poeta é, para ele, de “real utilidade pública”.

Um poeta não se faz com versos

um poeta se faz do sabor
de se saber poeta
de não ter direito a outro ofício
de se achar de real utilidade pública
no cumprimento de sua missão sobre a terra
escrevendo tocando criando

o que pesa é não se achar louco
patético quixote inútil
como quem fala sozinho
como quem luta sozinho

o que pesa é ter que criar
não a palavra
mas a estrutura onde ela ressoe
não o versinho lindo

mas o jeitinho dele ser lido por você
 não o panfleto
 mas o jeito de distribuir

quanto a você meu camarada
 que à noite verseja pra de dia
 cumprir seu dever como água parada
 fica aqui uma sugestão:
 - se engaveta junto com os seus sonetos
 porque muito sangue vai rolar e não
 fica bem você manchar tão imaculadas páginas
 (CHACAL, 1979)

O poema acima, cujo título Chacal pegou emprestado de Torquato Neto, é do livro *Nariz de aniz*. Nele vemos a participação ativa do poeta no produto criado, ele é o responsável não só pela criação, mas pela distribuição do livro. Medeiros comenta: “Legítimo, coerente. E corajoso tratar disso, trazer esse real sujo para dentro do poema” (MEDEIROS, 2010, p. 84).

Ao usar a palavra “mercadoria” com relação à poesia estaremos pisando em terreno minado, pois o poeta subverte a relação da mercadoria lançando mão do deboche.

As palavras
 novo lançamento Estrela.
 (CHACAL, 1971)

Atentemos ao fato de que, na época da publicação desse poema, a Estrela era a mais forte fábrica de brinquedos do mercado. Era comum entre ouvir o seu mote ao ligar a televisão e deparar-se com o comercial: “novo lançamento Estrela”. Segundo Medeiros, “o poeta propõe a palavra como brinquedo produzido em série, para ser consumido, e, ainda que possamos pensar num tom irônico nessa aproximação, não podemos negar-lhe o traço de verdade” (MEDEIROS, 2010, p. 85).

No entanto, não é possível possuir a palavra, ela escapa, “esvoaça daqui”, contradizendo o estatuto de mercadoria. A palavra tem existência concreta, ela é brinquedo vivo, “a palavra passa” e o poeta a agarra para soltá-la “no céu do papel”.

Papagaio
 estranho poder o do poeta
 escolhe entre quase e cais
 quais palavras lhe convém
 depois as empilha papagaio
 e as solta no céu do papel.
 (CHACAL, 1994)

Eu
fico entrincheirado
a palavra passa.
pulo no pescoço dela
e sussurro ao pé do ouvido:
- fala, peluda!
(CHACAL, 2002)

A produção torna-se experimentação, o brinquedo em série é livre para se armar, o poeta busca a palavra para depois soltá-la ou apenas para saudá-la ao pé do ouvido, “fala, peluda!”, “fala, palavra”. A palavra poética é potro indomável, “peluda” rebelde, é resistência e potência, produto que não cabe na estante, pois só existe enquanto realização. Medeiros explica que, por não serem possuíveis, os produtos se tornam antiprodutos, que são descartados assim que se tornam acontecimentos. Então, o desejo do poeta é tão somente continuar fazendo poemas, pois “escrever e falar é querer o outro, brincadeira-origem de todas as outras” (MEDEIROS, 2010, p. 90).

10 V de VOYEUR

“Ele criou um universo próprio e se tornou seu astro.”

David Cronenber

The Guardian

“Ele entendeu melhor – e antes – do que ninguém a nossa obsessão com a cultura das celebridades.”

*Alison Jackson
Sunday Telegraph*

Em *Popismo – Os anos sessenta segundo Andy Warhol, o pop artist*, com ajuda de Pat Hackett, reconstrói a década de 60. O livro é dividido por anos e inicia em 1960, quando ele começou suas primeiras pinturas *pops*. A *Pop Art* surge em Nova Iorque no momento em que o Expressionismo Abstrato ditava as regras e os gostos. O termo “*Pop Art*” foi utilizado pela primeira vez em 1958, pelo crítico inglês Lawrence Alloway, na revista *Architectural Digest*. A expressão foi utilizada em referência às pinturas que celebravam o consumismo do pós-guerra, distanciavam-se do Expressionismo Abstrato em voga e faziam apologia ao materialismo. As temáticas *pop* estavam ligadas à produção em massa.

Os artistas faziam quadros facilmente assimiláveis por qualquer um que caminhasse pela Broadway e lançasse o olhar distraído para as imagens *pops*, que poderiam ter uma infinidade de temas que foram ignorados pelo Expressionismo: quadrinhos, celebridades, latas de sopa, sapatos, roupas, moda em geral etc. Outra observação interessante é que havia uma atmosfera *pop*: artistas pintavam, em sintonia absoluta, de forma parecida sem saberem uns dos outros.

O cineasta Emile de Antonio, conhecido como De, foi a primeira pessoa que viu arte comercial de Warhol como arte. Em uma visita à casa do *pop artist*, De viu duas pinturas de 1,80 x 1 m cada uma, deixadas a vista propositalmente pelo amigo. Uma delas era de uma garrafa de Coca-Cola com umas marcas ásperas de Expressionismo Abstrato e a outra era simplesmente a garrafa, silhuetada e em preto e branco, de Coca-Cola. Assim reagiu De:

“Bem, Andy, vamos lá”, ele disse depois de olhar para elas uns minutos.
“Uma delas é uma merda, simplesmente igual a tudo. A outra é incrível – é

a nossa sociedade, é o que somos, é absolutamente maravilhosa e nua, e você devia destruir uma e só mostrar a outra.”
Essa foi uma tarde importante para mim.
Nem sei contar o número de pessoas que, depois desse dia, viram minhas pinturas e caíram na gargalhada. Mas De nunca achou o Pop uma piada.
(WARHOL, 2013, p. 14)

Mesmo depois do estímulo dado por De, Warhol ainda não se sentia totalmente seguro quanto a eliminar completamente os gestos de mão da pintura e se tornar dessubjetivado, por isso mostrava para as pessoas seus trabalhos a fim de escutar as considerações alheias. Para remover o gesto da pintura, pintava com rock and roll tocando no volume máximo, com o objetivo de bloquear os pensamentos e pintar movido pelo instinto.

Warhol se deparou com bastante resistência em relação a sua obra e a sua pessoa. Certa vez, ao perguntar a De o porquê de os artistas, também precursores do *pop*, Jasper Johns e Bob Rauschenberg não gostarem dele, obteve a seguinte resposta direta: “[...] os *pintores importantes* tentam parecer héteros; você exagera o desmunhecimento – é como uma armadura para você.” (WARHOL, 2013, p. 22) Warhol tinha prazer em chocar as pessoas, ele se divertia com isso, ao quebrar paradigmas, e não tinha a menor intenção de mudar. “Eu não era nenhum machão por natureza, mas devo admitir que fazia de tudo para exagerar no outro extremo.” (WARHOL, 2013, p. 23) Nesse sentido, a quebra de paradigmas atingia a figura do artista e não apenas o tema ou o modo de pintar.

Warhol se aproximou do curador do Metropolitan Museum, Henry Geldzahler. Na segunda metade dos anos 60, eles já estariam figurando no cenário artístico de Nova Iorque. Henry certa vez disse a Warhol algo que define bem o método do amigo: ao elogiar o *rock and roll* que tocava enquanto o *pop artist* pintava, afirmou que aprendera com ele a não ser seletivo e a simplesmente deixar entrar tudo de uma vez.

Pedir ideias do que devia pintar nunca foi problema para ele, pois o *pop* é isto: o que vem de fora. “Nunca tive a menor vergonha de perguntar a alguém, literalmente: ‘O que eu devo pintar?’, porque o *Pop* vem de fora, e que diferença existe entre pedir ideias a alguém ou procurar numa revista?” (WARHOL, 2013, p. 27). O que contava para ele era o resultado, não a origem das ideias. Até mesmo ao dar uma entrevista, a sensação de não produzir as ideias era uma constante: “[...] as palavras não saem de mim, [...] saem de algum outro lugar, algum lugar atrás de

mim” (WARHOL, 2013, p. 93). Warhol reforçou sempre a mitologia de dessubjetivação que dominava seu projeto artístico: tornar-se uma máquina.

Ao pedir ideias a Ivan Karp, marchand que Warhol conheceu no início dos anos 60, aquele disse: “Sabe de uma coisa, as pessoas querem ver você. Sua aparência é responsável por certa parte de sua fama – alimenta a imaginação.” (WARHOL, 2013, p. 28) Foi assim que surgiu a ideia de produzir sua série de autorretratos. Warhol era tão vaidoso e se vestia tão peculiarmente que, em um verão quente, quando resolveu usar roupas leves, as pessoas não o reconheciam: “Então, como eu não estava como as pessoas esperavam, muitas vezes elas nem me notavam” (WARHOL, 2013, p. 209).

De Ivan também surgiu a ideia de pintar as vacas, imagem duradoura na história das artes. Já de Henry Geldzahler veio a ideia da série de mortes e desgraças. Foi uma amiga que deu a sugestão certa: “Bom, o que você mais ama?” (WARHOL, 2013, p. 29), então ele começou a pintar dinheiro. Afinal, há algo mais americano que fazer dinheiro? Warhol escrevera certa vez que “comprar é muito mais americano que pensar e eu sou absolutamente americano”. Os temas escolhidos ainda provocavam, certamente, bastante rejeição. O crítico de arte David Bourdon confessara a Warhol que não sabia o que pensar da arte dele, pois o conheceu como artista comercial⁴⁶ e depois ele virou pintor, mas continuava pintando assuntos comerciais.

Foi em agosto de 1962 que Warhol começou a fazer serigrafias, pois buscava algo mais forte, com o efeito de linha de montagem. O método serigráfico consistia em pegar a fotografia, ampliá-la, transferir a imagem para a cera na seda, em seguida rolar a tinta no tecido de maneira que a tinta atravessasse a seda sem atravessar a cera. Assim ele obtinha a mesma imagem, porém ligeiramente diferente a cada vez. O processo era bem interessante pela rapidez, praticidade e pela participação do acaso. Os primeiros experimentos com serigrafia foram as cabeças de Troy Donahue e Warren Beatty, então, naquele mesmo mês, Marilyn Monroe morreu e surgiu a ideia de fazer serigrafias com aquele lindo e icônico rosto.

O escritor americano, ator e performer Taylor Mead, ao conhecer Warhol, disse: “Você é o Voltaire dos Estados Unidos. Está dando aos Estados Unidos

⁴⁶ Em seu livro *Andy Warhol*, Arthur Danto relata a transição de Warhol como artista comercial – nomenclatura utilizada inicialmente para o que mais tarde se batizou de design gráfico – de sucesso para “um artista sério de vanguarda” (DANTO, 2012, p. 23).

exatamente o que o país merece – uma lata de sopa na parede!” (WARHOL, 2013, p. 49). Mead apresentou a Warhol aquele mundo performático do Greenwich Village. Em seu livro *Greenwich Village*, Sally Barnes analisa, entre outras questões, os usos do corpo na arte da década de 1960. A partir das pesquisas coreográficas de Yvonne Rainer, chega-se à conclusão que o “verdadeiro” corpo, isto é, aquele não-idealizado, fora, por muito tempo, rejeitado na arte. Até mesmo na dança esse corpo não aparecia, pois sua materialidade fora mascarada. A proposta de Rainer foi, então, instalar no centro do palco a materialidade humana.

Assim como Rainer, o poeta Charles Olson também se propôs a recuperar a corporeidade. Seu ensaio “Projective Verse” (1950) “falou do poema como sendo originário da respiração, e celebrou ‘a cinética da coisa’” (BARNES, 1999, p. 253). Dessa forma, os artistas da década de 60 insistiram em um “corpo material, festivo e liberado” (BARNES, 1999, p. 253), investiram em corpos extremamente carnais, sexuais, viscerais, efervescentes.

Warhol estava, portanto, envolto em uma atmosfera propícia às criações de filmes em que os corpos gustativo e sexual figuram. Tomemos como exemplo *Eat* – um filme em preto e branco, mudo, em que o artista *pop* Robert Indiana come um cogumelo durante 45 minutos. Eis um vislumbre de Greenwich Village dos anos 60.

Voltemos a Taylor Mead. Ele contou a Warhol sobre as leituras de poesia que fez em 1960, num teatro de porão mantido na rua MacDougal, falou de todos os poetas e artistas performáticos que frequentavam aqueles lugares no Village e até citou Bob Dylan, nome ainda pouco conhecido na época. Quando Mead ouviu Dylan pela primeira vez, soube que chegara a vez dos poetas. Aos 22 anos, Mead, influenciado por *Na estrada*, de Jack Kerouac, e *O uivo*, de Allen Ginsberg, se demitiu do emprego e foi viver de poesia, pé na estrada.

Em 1963, ao atravessar o país de carro numa van com Mead e com os amigos, também artistas, Wynn Chamberlain e Gerard Malanga, o destino de Warhol era a Ferrus Gallery, para a sua segunda exposição. Quanto mais para oeste iam, mas tudo parecia *Pop* para eles e o *Pop* era irreversível, nunca mais conseguiriam ver os EUA da mesma forma.

Mas isso tornava Hollywood mais excitante para mim, a ideia de que estava tão vazia. Era no vazio, no vácuo de Hollywood, que eu mais queria moldar minha vida. Plástico. Branco sobre branco. Queria viver minha vida no nível do roteiro de *Os insaciáveis* – parecia que seria tão fácil simplesmente

entrar numa sala do jeito que aqueles atores entravam e dizer aquelas fantásticas falas de plástico. (WARHOL, 2013, p. 56)

À ideia de vazio, de vida plástica, podemos adicionar o tédio. A célebre frase de Warhol nos antecipa o que iremos encontrar em seus filmes: “Gosto de coisas tediosas, gosto que as coisas sejam exatamente as mesmas sempre” (WARHOL, 2013, p. 67).

Ao pensarmos em *Kiss* e *Sleep*, podemos facilmente entender o conceito de tédio. Segundo Warhol, as pessoas gostam de se entediar. É como naqueles dias, em que se fica olhando pela janela horas e horas, no entanto há dias que tal feito é impossível. Para exemplificar sua teoria, ele reflete sobre o fato de as pessoas gostarem de assistir à mesma coisa sempre na televisão, como os programas de ação, em que sempre é a mesma trama, os mesmos cortes, as mesmas tomadas, apenas detalhes diferentes. No entanto, assumia a pose de que era diferente das outras pessoas:

Mas eu sou o contrário: se eu vou sentar e assistir à mesma coisa que vi na noite anterior, não quero que seja essencialmente a mesma – quero que seja *exatamente* a mesma. Porque quanto mais você olha exatamente a mesma coisa, mais o sentido desaparece e melhor e mais vazio você se sente. (WARHOL, 2013, p. 67)

O impacto das imagens assistidas por ele ali, em frente à televisão, ou mesmo as imagens contempladas por nós de suas Marilyns, sopas Campbell's etc., repousa na insignificância.

No outono de 1963, Warhol já era um fiel frequentador dos happenings. Ele frequentava, com Malanga, as noites de leitura de poesia, organizadas por Paul Blackburn, que aconteciam às segundas-feiras no Café Le Metro, na Segunda Avenida, onde cada poeta declamava de 5 a dez minutos. Nas quartas-feiras, lá havia a leitura solo. Os poetas levantavam e liam sobre suas vidas. Warhol sempre fora “fascinado por gente que consegue registrar as coisas por escrito e gostava de ouvir novas maneiras de dizer coisas antigas e maneiras antigas de dizer coisas novas.” (WARHOL, 2013, p. 68).

Figura 39 - Paul Morrissey, Nico, Warhol e Gerard Malanga



Fonte: Disponível em <http://glamurama.uol.com.br/oito-curiosidades-sobre-a-vida-de-andy-wahrol-no-dia-de-seu-aniversario/>. Acessado em 22 ago. 2018.

Outro aspecto importante a se levar em conta em Warhol é que ele se proclamava um fofoqueiro assumido. Isso reforça seu lado voyeur. Ele sempre gostou de ouvir o que as pessoas achavam uma das outras, pois considerava que aprendia tanto sobre a pessoa que falava quanto sobre a que era dissecada. “Isso é chamado de fofoca, claro, e é uma obsessão minha” (WARHOL, 2013, p. 93) Seus amigos observavam que ele chegava até mesmo a criar competição entre as pessoas para vê-las brigando e falando uma das outras, isto é, ele estimulava a focarem entre si. No entanto, sempre que uma situação começava a ficar problemática, ele procurava não se envolver. “De vez em quando, alguém me acusa de ser mau – de deixar as pessoas se destruírem enquanto ficava olhando, só para poder filmá-las ou gravá-las em fita. Mas não me acho mau – só realista.” (WARHOL, 2013, p. 135)

A Factory funcionava para ele como uma espécie de observatório, onde ele podia estudar o comportamento das pessoas. Segundo ele, apesar de as pessoas pensarem que tudo na Factory girava em torno dele e que as pessoas iam até lá

para vê-lo como grande atração do lugar, era ele quem girava em torno de todo mundo. “As pessoas não estavam particularmente interessadas em me ver, estavam interessadas em ver umas às outras. Vinham para ver quem vinha.” (WARHOL, 2013, p. 95)

Ivan Karp definiu a arte de Warhol, em parte, como voyeurista. Ao explicar para o amigo por que ele não frequentava a Factory, Karp disse:

Sua arte é em parte voyeurista, o que é completamente legítimo, claro – você sempre gostou do bizarro e do peculiar, com as pessoas nuas e cruas –, mas para mim não é tão fascinante. Não preciso ver tanto isso aí... Você tem à sua volta um grupo de pessoas que é essencialmente destrutivo. (KARP apud WARHOL, 2013, pp. 105-6)

Porém, mais do que pessoas comuns, o que Warhol gostava de observar mesmo eram as estrelas. Para ele, as grandes estrelas eram aquelas que despertam no outro o desejo de observá-las até nas ações mais banais, como “um movimento interno com o olho” (WARHOL, 2013, p. 136).

Em 1965, Warhol se desinteressou pelas artes plásticas, pois, segundo ele, elas não eram mais divertidas, eram as pessoas que o fascinavam naquele momento, então sua pretensão era passar o máximo de tempo que pudesse em torno delas, escutando o que diziam e as filmando. Ele queria captar a banalidade do cotidiano. Por isso, sua preferência por cortes expressa a tentativa de capturar o momento real.

A vida deles passou a fazer parte dos meus filmes e claro que os meus filmes faziam parte da vida deles; eles mergulhavam tanto que logo não dava para separar as duas coisas, não dava para saber a diferença – e às vezes eles mesmos não sabiam. (WARHOL, 2013, p. 219)

Seus filmes não eram ensaiados nem editados. Ele queria filmes que fossem o dia inteiro de gravação da vida de alguém, sem interrupções: “Nunca gostei da ideia de ficar escolhendo certas cenas e pedaços de tempo e juntar tudo, porque isso acaba sendo diferente do que aconteceu de verdade – apenas não é como a vida, parece tão cafona” (WARHOL, 2013, p. 137).

Warhol chama atenção para o caráter ridículo de seus filmes: “Eddie e eu sabíamos que era uma piada – por isso é que fazíamos os filmes!” (WARHOL, 2013, p. 153). “Esperavam que levássemos a sério as coisas em que acreditávamos, coisa que nunca fizemos – não éramos intelectuais” (WARHOL, 2013, p. 205). Certa tarde, em 65, Warhol foi com os amigos à estreia de *Darling* no Lincoln Art Theater. Como era de costume, ele chegou após o término do filme, no exato momento em que o

gerente estava se levantando para fazer o discurso. Ao avistar o artista *pop*, o gerente passou dois minutos lhe dando calorosas boas vindas, então o gerente pediu para ele ir lá na frente com Edie, Warhol empurrou seus amigos Ingrid e Gerard em vez de irem eles mesmos e o gerente agradeceu mais um pouco a presença deles, sem perceber que falava com as pessoas erradas. “Era um caso de ‘Estamos emocionados de receber vocês. *Quem* são vocês?’” (WARHOL, 2013, p. 150). Era assim por toda a cidade, as pessoas ficavam felizes em recebê-lo, mas não faziam ideia por que deveriam ficar contentes. “Era muito divertido, porque não fazia absolutamente nenhum sentido.” (WARHOL, 2013, p. 151)

Figura 40 - Warhol e Nico, Esquire Magazine, 1967.



Fonte: Disponível em
<https://www.pinterest.co.uk/pin/112308584430801793/>.
Acesso em: 9 jan. 2018.

De repente, o sucesso. Warhol foi convidado para expor no Institute of Contemporary Art, no campus da Universidade da Pensilvânia. A ideia era fazer uma retrospectiva Andy Warhol. Quando ele chegou à exposição, acompanhado de sua amiga Edie, havia 4 mil jovens aglomerados em duas salas, por isso ele recolheu todas as pinturas das paredes, pois estavam sendo amassadas, o que resultou numa exposição de arte sem obras. A multidão – formada por um público bastante variado, que ia desde pessoas com vestidos de galas até jovens de jeans – estava histérica. Foi necessário isolá-lo em um andar fechado, com segurança contento a multidão para não ser esmagado. Ele ficou com Edie na escada durante duas horas, autografando todo tipo de objeto que lhe pediam, sacolas de plástico, embalagens de chocolate, catálogos de endereço, bilhetes de trem, latas de sopa. Então, em seu relato sobre o dia, Warhol faz uma interessante análise:

Eu me perguntava o que teria feito toda aquela gente gritar. Tinha visto a garotada gritar por Elvis, pelos Beatles, pelos Stones – todos ídolos do rock e estrelas de cinema –, mas era incrível pensar nisso acontecendo na abertura de uma exposição de arte – *nós éramos* a exposição, éramos a arte encarnada e os anos 60 realmente foram sobre pessoas, não sobre o que elas faziam: “o cantor/não a canção” etc. Ninguém se importou de as pinturas não estarem nas paredes. Eu fiquei realmente contente de estar fazendo cinema em vez de pintura. (WARHOL, 2013, p. 163)

Andy Warhol havia se tornado o que ele sempre dissera que desejava ser: uma estrela, um *pop star*. Ele havia se tornado, aliás, ainda mais que isso: ele era a própria exposição de arte encarnada. Para chegar a tal patamar, ele fazia um pouco de tudo: artes plásticas, cinema, literatura, fotografia, produção musical e até moda, uma vez que as revistas de moda viviam interessadas nele por causa das garotas que ele elegia para serem estrelas de seus filmes, como Edie, Baby Jane etc. Por isso, ele “estava a ponto de escrever literatura também” (WARHOL, 2013, p. 164).

O plano de Warhol, naquele momento, era “se espalhar numa camada muito fina, e talvez *alguma* coisa que [ele] fizesse pudesse aparecer” (WARHOL, 2013, p. 164). A razão da fama estar acontecendo, segundo ele, era porque realmente estava interessado em tudo o que acontecia. Por isso, no final de 1965, ao conhecer o *Velvet Underground*, ele também foi para o cenário musical.

Dessa forma, inserido em diversos meios artísticos, ele atingia todos os tipos de pessoas em todas as partes da cidade: as cinéfilas ficavam curiosas com as exposições, os jovens queriam ver os filmes, os grupos tendiam à mistura – dança, artes plásticas, cinema, moda. “Era divertido ver o pessoal do Museu de Arte Moderna ao lado das garotinhas históricas, os gays da anfetamina ao lado dos editores de moda.” (WARHOL, 2013, p. 197) A atmosfera era de estranheza e mudança, todos percebiam que barreiras estavam se rompendo.

Foi o Max’s Kansas City, um bar-restaurant na Park Avenue Sul, que homogeneizou todo tipo de artista *pop* e de gente, desde os “barra-pesada da arte” até as “meninas históricas”.

O Max’s Kansas City foi o lugar exato onde a *Pop Art* e a vida *pop* se juntaram na Nova York dos anos 60 – meninas históricas e escultores, estrelas de rock e poetas de St. Mark’s Place, atores de Hollywood conferindo como eram atores *underground*, donos de boutique e modelos, dançarinos modernos e dançarinos go-go – todo mundo ia ao Max’s e tudo ali era homogeneizado. (WARHOL, 2013, p. 225)

Mesmo quando finalmente se tornou uma celebridade, como tanto havia almejado, o sentimento de não pertencimento o acompanhava. Segundo Warhol, em 1966, o número de agosto da revista *Esquire* trazia uma fotografia posada dele vestido de Batman e Nico, de Robin. Na verdade, foi o inverso, como podemos ver na foto, e o ano foi 67. A legenda da foto era “Andy Como-é-mesmo-o-nome-dele?” (WARHOL, 2013, p. 235), o que, segundo ele, adorou. Como naquele ano tinha saído um remake de Batman, a cafonice era alvo do mercado de massa.

Logo depois, foi convidado para o baile de máscaras de Truman Capote, que aconteceria no Plaza. Chegou lá completamente intimidado, nunca havia estado em presença de tão grande quantidade de celebridades antes. Então questionou-se quando deixaria de se sentir intimidado.

Era tão estranho, pensei: você chega a um ponto na vida em que é efetivamente convidado para a festa das festas – gente do mundo inteiro estava tentando de forma desesperada ser convidada –, e *mesmo assim* ela não é garantia de que você não se sinta um absoluto nada! Eu me perguntava se alguém um dia adquire uma atitude em que nada nem ninguém o intimida. Pensei: “Será que o presidente dos Estados Unidos algum dia se sente deslocado? Ou Liz Taylor? Picasso? A rainha da Inglaterra? Ou será que sempre se sentem iguais a qualquer um e qualquer coisa?” Tentei ficar perto de Cecil Beaton porque ele ao menos era alguém que eu conhecia o suficiente para poder dizer oi. (WARHOL, 2013, p. 237)

A vida de Warhol, em um primeiro momento, parece ter sido uma ode à superficialidade glamourosa da vida americana, ele mesmo era uma “fraude verdadeira”. Segundo Barthes, a *pop art* superficializa a profundidade referencial e interioridade subjetiva, ou seja, o objeto perde seu significado simbólico.

“O que a *pop art* quer”, escreve Roland Barthes em “That Old Thing, Art” (“Aquela velha coisa, arte”, 1980), “é dessimbolar o objeto”, libertar a imagem de qualquer significado profundo e situá-la na superfície enquanto simulacro. Nesse processo, o autor também é libertado: “O artista *pop* não se encontra por detrás de sua obra”, continua Barthes, “e ele mesmo não tem qualquer profundidade: é apenas a superfície de suas imagens, nenhum significado, nenhuma intenção em lugar algum. (FOSTER, 2005, pp. 163- 4).

No entanto, segundo Hal Foster, a visão referencial do *pop* warholiano tem sua versão mais inteligente com Thomas Crow, em seu *Saturday Disasters: Trace and Reference in Early Warhol* (1987) visão esta que nos interessa particularmente neste estudo, pois defende que, sob a superfície glamourosa do fetiche das mercadorias e estrelas das mídias, encontramos “a realidade do sofrimento e da morte” (FOSTER, 2005, p. 161). As tragédias de Marilyn, Liz, Jackie e Michael Jackson são vistas como desencadeadoras de uma “expressão direta de sentimentos” (FOSTER, 2005, p. 161).

Para o pesquisador irlandês Brian Dillon, a hipocondria de Warhol teve reflexo direto em sua arte. Partindo desta relação, compreendemos sua fixação por beleza e glamour como um desejo de escapar da realidade de seu corpo frágil, de sua mente hipocondríaca. As tragédias de Marilyn, Liz e Jackie são vistas como desencadeadoras de uma “expressão direta de sentimentos” (FOSTER, 2005, p. 161). Em *O retorno do real*, Foster explica:

Aqui Crow encontra não apenas um objeto referencial *para* Warhol, mas um tema empático *em* Warhol, e aqui ele situa o caráter crítico *de* Warhol – não num ataque à “velha coisa, arte” (como Barthes o queria) mediante a aceitação do signo da mercadoria (como queria Baudrillard), mas antes numa exposição do “consumo complacente” por meio do “fato brutal” do acidente e da mortalidade. (FOSTER, 2005, p. 161)

Ainda segundo Crow, Warhol “se sentia atraído pelas feridas abertas da vida política americana” (FOSTER, 2005, p. 161), afirma o estudioso ao analisar as imagens do *pop artist* das cadeiras elétricas como propaganda contra à pena de morte e também das imagens da *race-riot*, elas seriam um testemunho a favor dos direitos civis. De acordo com Foster, “Warhol pertence à tradição popular americana

do *truth telling* (contar a verdade) (FOSTER, 2005, p. 161).

Tanto a leitura do Warhol engajado, quanto a do artista indiferente e superficial, são projeções, mesmo que seja a segunda a sua própria projeção: “Se quiser saber tudo sobre Warhol, apenas olhe para a superfície de minhas pinturas e filmes, e de mim mesmo, e lá estou. Não há nada por detrás disso” (WARHOL apud FOSTER, 2005, p. 164). Qual das posições está certa? Não seriam ambas? As duas são persuasivas e convincentes. No entanto, Foster levanta uma questão, será que se pode ler *Death in America* “como referenciais e simulacros, conectadas e desconectadas, afetivas e indiferentes, críticas e complacentes?” (FOSTER, 2005, p. 165). Então Foster propõe uma terceira leitura: o *realismo traumático*.

A partir da célebre frase de Warhol, “Quero ser uma máquina” (FOSTER, 2005, p. 165), pode-se perceber não somente a inexpressividade do artista e sua arte, porém um sujeito em estado de choque, “em defesa mimética contra o choque” (FOSTER, 2005, p. 165). A repetição compulsiva é produzida por uma sociedade de produção e consumo seriais. Por não poder vencê-la, Warhol age como sugere o ditado popular, junta-se a ela. Ao entrar totalmente no jogo – sonho americano de consumo –, o artista expõe o automatismo do processo, por meio de sua própria figura exagerada. Alerta Foster:

(Evidentemente isso é uma performance, há um sujeito “atrás” dessa figura de não-subjetividade que a apresenta como uma figura. De outra forma, o sujeito em choque seria um oxímoro, pois não há um sujeito presente para si mesmo no choque, quanto mais no trauma. Apesar disso, a fascinação em Warhol é que nunca se tem certeza sobre esse sujeito por detrás: há alguém em casa, dentro do autômato?) (FOSTER, 2005, p. 165)

Nos anos 70, Warhol cria sua célebre série de caveiras. Dillon vai buscar na infância de Warhol as raízes de sua hipocondria e suas implicações na obra do artista. Segundo o escritor de *Os hipocondríacos*, Warhol relatou, em seu livro *A filosofia de Andy Warhol – De A a B e de volta ao A*, que sofria de colapsos nervosos quando criança. Entre outras doenças, ele teria tido braço quebrado aos 4 anos, escarlatina aos 6, remoção das amígdalas aos 7, febre reumática aos 8. Aos 11, o pequeno Warhol teria corrido pra baixo da cama para evitar ver o corpo morto de seu pai.

Em adulto, tornou-se um homem inseguro com sua aparência e corpo. Por volta dos 25 anos, começou a aparecer publicamente de peruca, após ser persuadido por um amigo a parar de usar boné para esconder o cabelo. “Alguém

me disse que a minha vida me dominou’, declarou Warhol ao crítico Gene Swenson em uma famosa entrevista de 1963. ‘Gosto dessa ideia” (FOSTER, 2011, p. 165). Na opinião de Dillon, Warhol foi um artista que viveu em dois corpos: um real e outro imaginário. Desta dupla vivência é que teria vindo seu interesse pelas repetições. Muitas de suas telas eram cópias umas das outras, com pequenas alterações. Sua obra era projeção de seus desejos físicos e sexuais, de acordo com Dillon.

A repetição em Warhol serve, antes de tudo, para proteger do real, que é compreendido como traumático. Pensemos na série de caveiras de Warhol, o artista se protege da morte, ela perde a força do seu significado. A repetição é uma drenagem do significado e uma defesa contra o afeto. A caveira se torna presente e a morte se torna ausente pela repetição. Mas é exatamente essa necessidade que aponta para o real, então é nesse ponto que o real rompe o anteparo proveniente da repetição. A ruptura acontece menos no mundo do que no sujeito, “entre a percepção e a consciência de um sujeito tocado por uma imagem” (FOSTER, 2011, p. 166). Essa confusão pode ser mesmo que seja o traumático.

11 P de PUNK

Um movimento que cruzou de uma América a outra e não pode ser ignorado é o punk. Fazendo um movimento inverso, viajemos para 1982, quando ocorria o pioneiro festival punk de São Paulo, no Sesc Pompeia. Lá, Chacal se maravilhou com uma banda chamada Ulster. A banda se apresentou com meias de seda no rosto, no estilo marginal, com correntes nas calças, alfinetes, tachas, vestidos de preto, gerando tensão na plateia, os seguranças a postos para controlar um possível quebra-quebra.

Chacal vibrava com a ferocidade dos punks. Aquilo representava para ele a negação da sociedade de consumo, além de um grande não aos valores que eram afirmados pelo capitalismo. “Era uma forma brutal de se opor à abulia da sociedade de consumo, à apavorante e gelatinosa acomodação e alienação da cultura de massas. [...] Era um ‘no future’ propenso à fúria, ao ódio, às drogas.” (CHACAL, 2010, p. 126) O movimento proto punk e o “do it yourself” ia ao encontro da produção mimeografada dos poetas dos anos 70.

Essa questão é importante, porque a poesia marginal é vista normalmente como um desdobramento do movimento hippie. Não deixa de ser, de certa forma, mas por esta intenção da afronta, do conflito direto, ela também se aproxima muito do punk. Ao menos do nosso lado. (VILHENA apud COHN, 2007, p. 111)

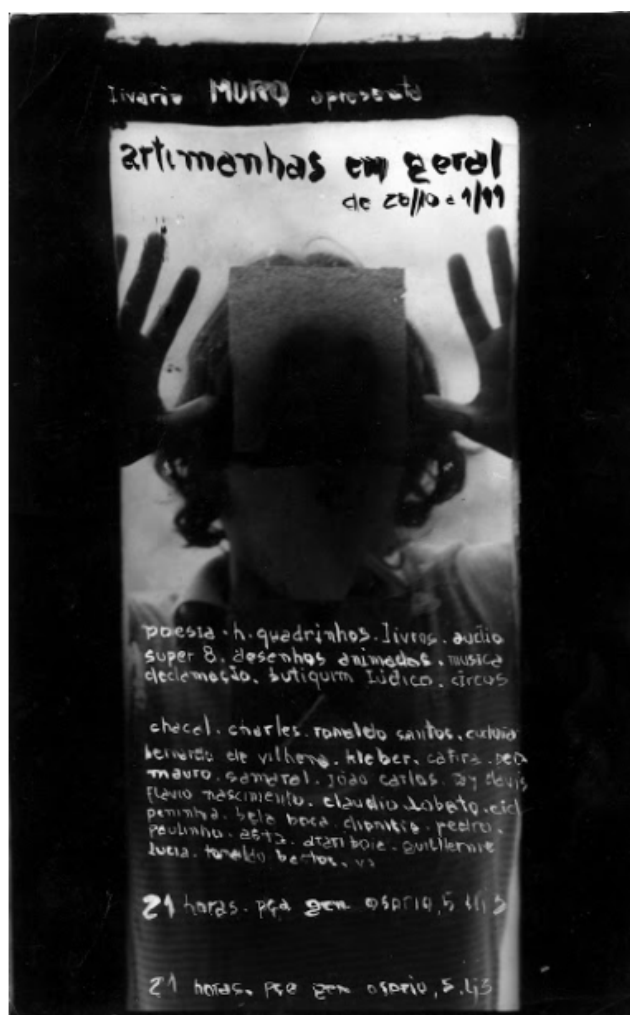
Os poetas da Nuvem Cigana começaram a usar a linguagem paralela da marginalidade. Segundo Chacal, “era o escracho, a nossa linguagem era o escracho” (CHACAL apud COHN, 2007, p. 111). No cartaz da primeira Artimanha, tinha escrito: “Uma presença da livraria Muro”. Ronaldo Santos explica que “‘uma presença’ é uma gíria bem conhecida para dar um bagulho de presente” (apud COHN, 2007, p. 110). Os poetas burlavam o regime militar, levantando a bandeira das drogas e da liberdade. Santos ainda destaca o fato de serem lembrados como “desbundados”:

Até hoje se fala que naquela época existia um pessoal engajado, da luta armada, e de outro lado os alienados, os desbundados. Como se a gente fosse um bundalelê que não percebesse o período em que estávamos vivendo com a mesma intensidade. A nossa geração ficou muito estigmatizada com essa imagem, mas é uma grande mentira. (apud COHN, 2007, p. 111)

A Nuvem Cigana era formada por poetas com atitude de banda de rock, como bem observou Nelson Mota (apud COHN, 2007, 133). Segundo Fernanda Medeiros, Chacal faz uma *poesia-que-quer-ser-rock*, emprestando à sua poesia a força visceral e o alcance do *rock*. Segundo ela:

Chacal e seus companheiros escutavam a banda de *rock* que *não* estava no palco com eles. Repito seu salto imaginativo e sugiro, como prólogo do que tenho a dizer sobre sua poesia, a imagem da *poesia-que-quer-ser-rock*, denunciando sua linhagem musical, romântica, performática; sua fome de intensidade e de presente imediato; seus acordes econômicos em favor de muito som; sua alegria nervosa. (MEDEIROS, 2010, p. 12)

Figura 41 - Cartaz da primeira artimanha da *Nuvem*



Fonte: Disponível em <http://noo.com.br/nuvem-cigana/>. Acesso em: 19 dez. 2017.

Segundo Medeiros há, especialmente, dois poemas de Chacal que ilustram de forma precisa a poesia *generation*, fruto do momento – como a data no fim do

poema denunciará –, da visceralidade da experiência, uma poesia que salta do papel, que deseja a voz, o corpo e o outro, uma poesia que anunciava a guitarra que não estava ali presente no palco de Chacal, a não ser pela força que emanava da presença elétrica do poeta.

Jimi e Jane

jimi e jane. jane e jimi.
jane entre alcaloides
jimi, a mando da heroína
dia sim, brown sugar na veia
dia não, grande sertão: veredas

jimi e jane. jane e jimi.
jimi e jane e um camarada.
– a dose –
jane e jimi o camarada
mais três junkies
e um cachorro descalço.
– a overdose –

jimi levanta... pára... mudar o disco...
o ar vai... se apagando... apaga...
pânico! boca a boca!
999 na doce manhã inglesa

pressão baixa. cold. too cold.
caras se rosto
- sister morfina –
querem saber da droga.
jimi negando

nequinho internando
jimi numa enfermaria
com cinco casos terminais
num hospital de fulhan

o doutor aplica o sermão
jimi foge do hospital
jimi compra flores
na clara manhã do dia seguinte

jimi e jane. jane e jimi.
jane e jimi. jimi e jane.
sex, drugs & rock and roll

Londres 73
(CHACAL, *A vida é curta para ser pequena*, 2002)

Empréstimos da língua do hemisfério norte da América – “do you wanna dance/ don’t let me down” – mesclados a um falar bem brasileiro – “ginga jenipapo”, soma-se a isso uma atmosfera *generation*: cocaína, guitarras, sexo, “som de fuder”, jimi e jane. A overdose dos personagens “Jimi e Jane” nos traz a lembrança de dois

ícones dos jovens hippies e roqueiros: Jimi Hendrix e Janis Joplin, ambos mortos por overdose, em 1970, em plena juventude.

Chacal viveu e sobreviveu aos intensos e loucos anos 70. Apesar da loucura ter-lhe soprado no ouvido⁴⁷, conseguiu sair vivo da piração daquela agitada década. A poesia é sua forma de drenar a loucura.

As drogas figuram em sua obra tanto como experiência presente quanto superada. Medeiros (2010) chama-nos atenção ao “estilo malandro regenerado” de Chacal em “Pára-choque”:

coca mina à vontade
 álcool solta o cachorro
 a vida não é bobagem
 não quero
 disso eu não morro
 (CHACAL, *A vida é curta para ser pequena*, 2002)

O poeta vive intensamente o momento, tomando as rédeas da situação vivenciada, sendo ora entrega ora resistência. A estética *generation* de sua poesia é reflexo de sua postura diante da vida, elegendo a experiência grupal como atitude poética. As Artimanhas de 70 ilustram toda essa atmosfera:

Normalmente se estava meio drogado, álcool, bola, e essa energia é o que eu chamo de *rock and roll*, meio que fora da tua coisa normal. E como o que nos inspirava, sempre nos inspirou, foi o *rock*, Rolling Stone, Beatles, Hendrix, toda essa cultura, contracultura, digamos assim, era isso que a gente ouvia sem ter banda no palco. Mas era como se fosse isso, a ginga do corpo, a postura corporal, era nessa onda, nessa levada. (CHACAL apud MEDEIROS, 2010, p. 9)

Chacal emprestou sua ginga-malandro-carioca à contracultura americana que herdou de Ginsberg e de sua formação poética e cultural. Já no hemisfério norte da América, Warhol foi envolvido pela mesma atmosfera *rock and roll*, sexo, drogas e experiências limítrofes, mas ambos com atitudes diferentes.

Warhol tece uma breve explicação sobre seu interesse em produzir a banda de rock norte-americana *The Velvet Underground*:

A ideia pop, afinal, era que todo mundo podia fazer tudo, então naturalmente estávamos tentando fazer tudo. Ninguém queria ficar em uma categoria; todos nós queríamos ramificar para todas as coisas criativas que pudéssemos – foi por isso que, quando conhecemos o Velvet Underground, no final de 1965, nós todos estávamos todos indo para a cena musical também. (WARHOL, 2013, p. 164-5)

⁴⁷ “a loucura é um sopro no ouvido” (CHACAL, *Drops de abril*, 1983).

Expandir e esgotar seu universo de possibilidades, eis o desejo warholiano. Warhol não se ocupava com seu mundo interior, não se preocupava em externar sua subjetividade nem mesmo alguma objetividade, mas a experiência criativa. Seu intento apropriar-se da cultura midiática, isto é, com aquilo que já existia na exterioridade da vida.

No final de 1965, Warhol conheceu, por intermédio da cineasta da cena *underground* Barbara Rubin, o grupo *The Velvet Underground*. “He discovered the Velvet Underground and their leader, Lou Reed, and introduced them to the singer Nico, who joined the group, reinforcing the charisma that was lacking in this willfully mediocre and amateurish group” (TRÉTIACK, 1997, p. 14). Segundo Warhol, Rubin “foi uma das primeiras pessoas a despertar interesse por multimídia em Nova York” (TRÉTIACK, 1997, p. 176). Em janeiro de 1966, os Velvets já eram presenças fáceis de encontrar na Factory, inclusive eles ensaiavam lá.

Nesse mesmo ano, Warhol foi convidado para discursar na New York Society for Clinical Psychiatry at Delmonico’s Hotel para os psiquiatras e suas famílias. Mas, como era de se esperar, Warhol não faria uma palestra tradicional. Combinara com o diretor da Sociedade a exibição de filmes que ele produzira: *Harlot* e *Henry Geldzahler*, além de fazê-lo concordar com a presença dos Velvets. O evento foi bem além disso ainda: performers de dança livre, erotismo, sadomasoquismo, tudo isso enquanto os Velvets tocavam e Nico gemia no palco. Para coroar a cena,

Jonas Mekas e Barbara Rubin com sua equipe, câmeras e refletores entraram como um furacão pela sala e foram para cima de todos os psiquiatras, perguntando coisas como: “Como é a vagina dela?”, “O pênis dele é de bom tamanho?”, “Você chupa ela? Por que está envergonhado? Você é psiquiatra, não deveria ficar envergonhado!”. (TRÉTIACK, 1997, p. 179)

Outros eventos como esse primeiro vieram em seguida, tal como o *Andy Warhol up Tights*, na *Film Makers Cinematheque*; houve também o evento que ocorreu no festival de cinema da Michigan University, Ann Arbor, entre outros *Up Tights*. Esses shows experimentais e alternativos, que misturavam música, filme, dança, performance e *pop art*, além de contar com a presença do *The Velvet Underground*, foram batizados por Warhol de *Exploding Plastic Inevitable*. Os shows atravessaram os Estados Unidos e chegaram até mesmo a terras europeias.

Tanto as Artimanhas de Chacal quanto o *Exploding Plastic Inevitable* de Warhol investiam na possibilidade de realizar coletivamente a experiência artística,

vinculando corpos, sensações, respirações, vivências, pulsões heterogêneas. Dessa forma, o corpo do artista se oferece como acontecimento à plateia; a obra é o acontecimento que, a cada espetáculo, nasce e morre, pois é a iteração o regime artístico do *performer*. Já a batida do *rock and roll* se encarrega de “ligar a arte, de modo direto, ao corpo pulsante” (BARNES, 1999, p. 280).

12 E de ARTE ENCARNADA

*Sunday morning, praise the dawning
It's just a restless feeling by my side
Early morning, Sunday morning
It's just the wasted years so close behind
Watch out, the world's behind you
There's always someone around you who will call It's nothing at all*

*Lou Reed e John Cale
Sunday Morning*

*Eu, brasileiro, confesso
Minha culpa, meu degredo
Pão seco de cada dia
Tropical melancolia
Negra solidão
Aqui é o fim do mundo [...]
Aqui, o Terceiro Mundo
Pede a bênção e vai dormir
Entre cascatas, palmeiras
Araçás e bananeiras
Ao canto da juriti*

*Torquato Neto
Marginália II*

Existência precária e lugar-melancolia eram pares naqueles anos 1970, de contingência radical da arte, tanto numa América quanto na outra. O ambiente cultural estava cada vez mais dominado pela cultura de massa. Fernanda L. Torres, em sua tese “Yves Klein, Andy Warhol e Joseph Beuys: lugares de melancolia”, lança questões incômodas para pensarmos em possibilidades de produção artística: “Por que agir quando toda ação é absorvida homogênea e acriticamente? Como se portar diante de uma realidade aparentemente refratária a qualquer valor?” (TORRES, 2006, p. 6). A crise da substância poética impulsiona Warhol e Chacal a elaborarem personas artísticas públicas, criando novas coordenadas e revitalizando o ambiente cultural em que circulavam.

Era preciso resistir ao ambiente hostil que um mercado cada vez mais inflacionado oferecia como possibilidade. A arte, submetida às regras do mercado capitalista e à ideologia da indústria cultural – produtos culturais produzidos em série –, é consumida como mercadoria. Longe de se democratizar, a arte foi massificada e assimilada ao mercado da moda e ao da comunicação de massa, servindo como

publicidade e propaganda, principalmente de produtos que marcassem status social e prestígio de uma elite cada vez poderosa política e economicamente.

Perguntamo-nos, afinal: mas como Warhol e Chacal incorporavam a máscara da melancolia? Julia Kristeva, em seu livro *Sol negro: depressão e melancolia*, ajuda-nos a pensar a busca do poeta pelo inapreensível. A partir da análise do poema *El desdichado*, de Gérard Nerval, Kristeva investiga que objeto é esse que o poeta persegue. No entanto, o que ele procura não é uma herança material perdida, mas “um território não-nomeável”, “anterior ao ‘objeto’ discernível”. É mister que o “objeto” esteja perdido, a fim de que o “‘sujeito’ separado do ‘objeto’ se torne um ser falante” (KRISTEVA, 1989, p. 136).

Ampliaremos aqui a busca do poeta pela do artista. O melancólico é aquele que exerce um domínio amoroso e, simultaneamente, odioso sobre a “Coisa”. Já o artista melancólico ostenta uma maneira misteriosa de estar sob sua dependência e, também, em outro lugar. Privado do paraíso, é pela escrita que ele domina sua desgraça.

“Eu” afirma-se então no terreno do artifício: não há lugar para o “eu” senão no jogo, no teatro, sob a máscara das identidades possíveis, tão extravagantes, prestigiosas, míticas, épicas, históricas, esotéricas quanto inacreditáveis. Triunfantes, mas também incertas. Esse “eu” que costura e assegura o [...] verso [...] designa, por um saber tão certo quanto iluminado por uma necessidade alucinatória, a condição necessária do ato poético. Tomar a palavra, colocar-se, estabelecer-se na ficção legal que é a atividade simbólica é, na verdade, perder a Coisa.” (KRISTEVA, 1989, p. 137)

Chacal e Warhol, ao tomarem a palavra, as tintas artísticas sob as máscaras das identidades possíveis e infundáveis, perderam a Coisa. Mas, afinal, será que a Coisa perdida venceu aqueles que a evocaram ou nossos artistas se integraram à Coisa, incorporaram-na? “Em outros termos: são as bacantes que devoram Orfeu ou é este que vence aquelas na sua encantação, como numa antropofagia simbólica?” (KRISTEVA, 1989, p. 137)

Rosa Dias, em *Nietzsche, vida como obra de arte*, analisa a afirmação dionisíaca do filósofo, em *O nascimento da tragédia*: “o homem não é mais artista, tornou-se obra de arte” (NIETZSCHE apud DIAS, 2011, p. 85). Segundo o filósofo alemão, ainda naquele mesmo livro, somente como “fenômeno estético a existência e o mundo aparecem eternamente justificados”. Em *A gaia ciência*, ele ratifica: “Como fenômeno estético, a existência é sempre, para nós, suportável ainda” (DIAS,

2011, p. 85).

Bela alma, Nietzsche transforma sua própria vida em arte. Em *O nascimento da tragédia*, as forças apolíneas e dionisiacas estão sempre em ação. Apolo é o sonho, a força da arte, lucidez, produz o cenário das formas e das figuras, ele está um passo a frente de Dionísio, pois Apolo é princípio ordenador, dá ordem ao caos. Dionísio é a embriaguez, destruidor por natureza, abole o princípio de individuação e deixa aparecer a realidade primeira: o homem unido à natureza. Dionísio é mãe de todas as artes.

Despertadas as emoções dionisiacas, provocadas por bebidas narcóticas ou pelo desencadeamento dos instintos primaveris, o homem, em êxtase, sente que todas as barreiras entre ele e os outros homens estão rompidas e que todas as formas voltam a ser reabsorvidas pela unidade mais originária e fundamental – o uno primordial – na qual só existe lugar para a intensidade. Nesse mundo das emoções inconscientes, que abole a subjetividade, o homem perde a consciência de si e se vê, ao mesmo tempo, no mundo [...] do prazer e da dor, [...] da vida e da morte. (DIAS, 2011, p. 88)

Uma força que emana dele mesmo o faz fragmentar-se em “seres finitos, a fixar-se em imagens e a produzir o mundo das formas individuais, da realidade fenomênica” (DIAS, 2011, p. 88). A partir do impulso dionisiaco (desejo, aspiração), a vontade, as marcas de dor que a força do impulso traz, as marcas do esfacelamento, transformam-se em forma plástica a partir de um segundo esforço em direção à aparência, à bela aparência. “Ele não é mais artista, tornou-se obra de arte” (NIETZSCHE apud DIAS, 2011, p. 89).

Essa metafísica do artista não diz respeito ao artista humano. Então como o ser humano alcançará a criação? Por meio da imitação. O artista não imita a natureza, mas o movimento, o processo de criação. Segundo o filósofo, tanto a obra de arte quanto o artista são repetições do processo originário de onde surgiu o mundo.

Ele deve estar em estado de embriaguez, mas, ao mesmo tempo, estar ali atrás de si se observando, lúcido. Ver-se em cena, “a arte de se pôr em cena frente a si mesmo” (DIAS, 2011, p. 97.). O artista deve dominar

a arte de ver a si mesmo e o mundo através de filtros coloridos, de pôr a si mesmo e as coisas em plano geral e, para usar uma expressão cinematográfica, de se ver como herói que conquistou os próprios temores, que se identificou com o ritmo e o fluxo da vida e consigo mesmo, é uma forma de fazer frente ao sofrimento humano, quando lhe foram cortadas as

raízes metafísicas. A outra maneira é a dionisíaca, que faz pensar nas técnicas da literatura na construção de um personagem. (DIAS, 2011, p. 98)

Podemos, então, pensar em como Warhol viu a si mesmo e o mundo através de filtros. Para ele, a máquina é, no mundo moderno, a grande provedora de ilusão, então ele vê a si mesmo como máquina que provê estupor. Ele mesmo é a máquina de filtrar o mundo, dele mesmo emanam os filtros coloridos, ele dominou seus temores e transformou-se no que ele idolatrava. “Tendo aprendido o que você é, torne como você é” (NIETZSCHE apud DIAS, 2011, p. 98).

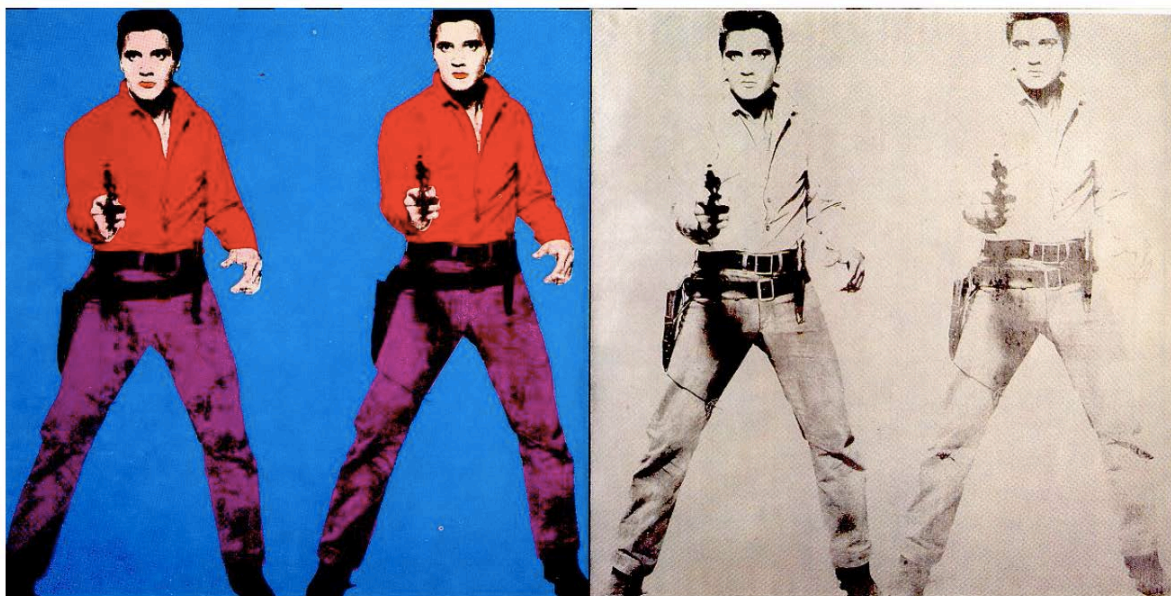
Pensemos também em Chacal, o poeta é a mão por trás da polaroid que é seu poema-instante-já, poema-polaroid, de acordo com Armando Freitas Filho, “de revelação instantânea e ‘elabora’ um estilo e uma estética do inacabado, do ‘surpreendido’ pelo acaso da interferência do poeta” (FREITAS apud PERRONE, 2015). Se no poema há frases truncadas ou inacabadas, o motivo é mimético, o poeta imita o movimento da palavra viva, movimento vivo, palavra cotidiana, matéria da própria vida, da própria vivência. Chacal identificou-se com o ritmo e o fluxo da vida e do poema, identificou-se a ponto de seu corpo fazer-se poema também, esgarçando os limites entre poesia e vida. A palavra poética é o sopro nos pulmões do artista, ela é expressão maior, que o salva da existência precária, transformando arte e vida em um só ímpeto.

A obra de Warhol é espelho da América do Norte de sua época: símbolo da frivolidade e do consumismo. Conscientemente, cultivou uma imagem tão trivial de superficialidade. “Não há nada por trás”, dessubjetivando-se, ele se coloca como máquina de prover glamour. Ele é a encarnação do sonho americano: de menino muito humilde – na verdade, mais do que isso, ele viveu à beira da miséria – a homem multimilionário. Criou uma nova espécie de artista: estrela. Multiartista, ele era ao mesmo tempo produtor, criador, ator, pintor, filósofo, homem de negócios, porque, segundo ele, “ser bom nos negócios é a mais fascinante das artes”. “Making money is art and working is art and good business is the best art” (WARHOL apud TRÉTIACK, 1997, p. 18).

O artista-empresário (ou empresário-artista) integrou de forma inédita o museu e o departamento de vendas, promovendo o imaginário de que todo mundo poderia consumir seja lá o que for: arte ou sopas, está tudo ao alcance do desejo. Sua assinatura em vida valia contratos de milhares de dólares. Seguindo a lógica da *Business Art*, leiamos a explicação de Warhol:

As duas são feitas para serem colocadas justas segundo a boa vontade do proprietário... Assim, elas são maiores e, sobretudo, elas custam mais caro. Liz Taylor, por exemplo, 101,6 X 101,6 cm, na cor de sua escolha, custa 1600 dólares com o vazio. Assinado, naturalmente. (WARHOL, Andy apud TORRES, 2006, p. 179)

Figura 42 - Duplo Elvis I e II



Fonte: TORRES, 2006, p. 179.⁴⁸

A provocação de Warhol não se limita apenas ao plano artístico: tanto seu visual quanto seu comportamental se chocam com a imagem de masculinidade cultivada por seus antecessores. Seus temas artísticos eram essencialmente norte-americanos. Ele se interessava pelos objetos, isto é, pelo visível, material e concreto do mundo real. Isso significa que

Uno de los primeros descubrimientos que hacemos al mirar una pintura pop es que muy pocos de sus temas son de primera mano, producto de la imaginación. El artista no crea, observa a su alrededor y elige. Se trata de un arte "pirata"; sus elecciones están hechas a partir de imágenes ya procesadas: no una muchacha viva, sino una *pintura girl* de revista; no una lata o un paquete reales, sino una lata o un paquete vistos en un anuncio o en un periódico. Partiendo de los mismos símbolos y los mismos temas, Warhol prescinde del envoltorio pictórico y presenta la mercancía no como un tema sublimado, sino en bruto, con el estricto maquillaje de la publicidad. En lugar de fuerza expresiva y creadora, ofrece la reproducción plana; en lugar de un estilo personal, el proceso impersonal de la impresión. (PACHON, 1997, pp. 3-4)

⁴⁸ Serigrafia e acrílico (um painel). Serigrafia e pintura em alumínio (outro painel). 208, 3 X 208, 3 cm (ambos os painéis). Art Gallery of Ontario, Toronto.

O público admira o artista, que parece estar absorvido pelo mundo exterior e que exalta o consumismo como via de acesso à igualdade. Cínico, afirma:

Você está assistindo TV e vê uma Coca-Cola. Você sabe que o presidente bebe Coca, que a Liz Taylor bebe Coca, e aí pensa que você pode beber Coca também. Uma Coca é uma Coca e nenhuma quantidade de dinheiro pode te dar uma Coca melhor que aquela que o mendigo da esquina está bebendo. Todas as Cocas são iguais e todas as Cocas são boas. Liz Taylor sabe disso, o presidente sabe disso, o mendigo sabe disso e você sabe disso.

Na Europa, a realeza e a aristocracia comiam bem melhor que os camponeses – eles sequer comiam as mesmas coisas. Era perdiz para um, mingau para outro, e cada classe estava presa à sua comida. Mas quando a Rainha Elizabeth veio [aos Estados Unidos] e o Presidente Eisenhower comprou um cachorro quente para ela, estou certo de que ele se sentiu confiante que ela não poderia mandar entregar no Palácio de Buckingham um cachorro quente melhor que aquele que ele comprou para ela por talvez vinte centavos no estádio. Porque não existe cachorro quente melhor que um cachorro quente de estádio. Nem por um dólar, nem por dez dólares, nem por cem dólares ela poderia ter conseguido um cachorro quente melhor. Ela podia conseguir por vinte centavos assim como qualquer outra pessoa. (WARHOL, 2008, pp. 100-1)

Nenhum assunto ou objeto é sagrado para Warhol, qualquer um pode ser o tema de sua arte. O que lhe interessa, tanto na fotografia, pintura ou filme, é capturar a imediatez.

Se Warhol esconde sua melancolia sob a máscara maquínica, se por causa, provavelmente, da hipocondria ele se tornou obcecado por beleza e glamour, se foi essa obsessão um dos fatores que levou Warhola a criar a versão mais *pop* de si mesmo, o que dizer de Chacal? Onde ele escondia sua melancolia? O poema-artigo “Artimanha”, que escreveu para a revista *Malasartes*, dá-nos uma pista:

Artimanha se faz na rua, precisamente no meio dela.

Artimanha nasceu para dar nome ao que não era poesia, música, teatro, cinema, apenasmente. Era tudo e mais – e mais que tudo – tudo aquilo. QUAL o nome da criança – mustafá ou salomé, homem ou mulher, cocaína ou rapé – qual o nome, qual o nome, qual o nome? Nenhum outro senão Artimanhas.

(...)

Artimanha se faz com artifício e Artimanha
artefato plástico

pernas palcos e vedetes
chicletes chacretes
folia

Artimanha é comício na cinelândia na central
é perigosíssimo
é o início do fim de tudo
é o nada incrementado
é um bolo confeitado
enfeitado

Artimanha é denúncia é discurso é infâmia,
é o produto de um povo que não soube até agora o que é interferir
o que é votar o que é liberdade o que é democracia o que é o que é

Artimanha sabe que sem malandragem não é possível
sabe que é preciso ocupar espaço
sabe que é preciso gastar munição
sabe que torquatro é oito como biscoito torto
ai meus dentes

não aceite imitações, exija ARTIMANHAS
(CHACAL, "Artimanha", p. 32.)

O poeta sabe que "sem malandragem não é possível". Sabe também que "Artimanha se faz com artifício (...) pernas palcos e vedetes". Sob a máscara do malandro, encenar é preciso. Antônio Carlos de Brito, em *Não quero prosa*, aponta o jeito malandro que Ricardo Duarte constrói para Chacal. Leiamos:

Chacal, dos mais interessantes entre os que conheço. Se quisermos entrar de posse de rica experiência que sua poesia realiza, vendo-a tirar de um jeito malandro uma lição especificamente poética da situação restritiva, então seria aconselhável darmos uma olhadela em certas transformações profundas e recentes que reorientaram os rumos de nossa vida e cultura (BRITO, 1997, p. 19).

No poema "Desabutino", Fernanda Medeiros aponta que esteja desenhada a máscara lírica frequente do poeta Chacal. Leiamo-no.

quem quer saber de um poeta na idade do *rock*
um cara que se cobre de pena e letras lentas
que passa sábado à noite embriagado
chorando que nem criança a solidão
quem quer saber de namoro na idade do pó
um romance romântico de cuba
cheio de dúvidas e devaneios
tal a balada de neil sedaka
quem quer saber de mim na cidade do arrepio
um poeta sem eira nem beira de um calipso neurótico
um orfeu fudido sem ficha nem ninguém para ligar
num dos 527 orelhões dessa cidade vazia
(CHACAL, *América*, 1975.)

O lamento lírico, que busca o outro por meio da pergunta repetida três vezes "quem quer saber [?]", traça o perfil da máscara-poeta, do poeta "na idade do *rock*", aquele que precisa dirigir sua voz ao outro, aquele corpo no qual poesia e *rock and roll* coabitam em uma atmosfera de sexo, pó, devaneio, rock e solidão. Mistura explosiva que o deixa "sem eira nem beira de um calipso neurótico". O corpo embriagado na cidade do arrepio, o corpo cheio de dúvidas na cidade vazia, com seus 527 orelhões e ninguém para atender do outro lado da linha. A impossibilidade

do outro ainda é anterior à solidão: nenhuma ficha, “nada no bolso ou nas mãos”. O peso desértico nos ombros do orfeu fudido, orfeu sem público, sem companhia para chorar a solidão, sem fichas para a voz transpor o vazio. Sob a máscara do malandro das ruas – e muitas são as ruas que o poeta vai percorrer em seus poemas –, o poeta esconde/revela sua melancolia.

GARGALHADA

uma gargalhada num canto da sala
nervosa
de unhas roídas
estalou e rolou
nos aposentos
como se a alegria
tivesse sido convidada.
mas não foi.

é que houve um mal-entendido.
(CHACAL, 2016, p. 339)

Sob a máscara da “alegria nervosa” (MEDEIROS, 2010, p. 12), o poeta resiste ao momento político de grande tensão. Vivendo clima de sufoco proveniente de ditames estatais, é pela alegria, ainda que nervosa – marca da tensão –, que o poeta vai transgredir a hostil normalidade que era vendida por uma mídia tendenciosa e um governo tirano. Silvano Santiago aponta a alegria como um modo maior de manifestação da “descoberta assustada e indignada da violência do poder” (SANTIAGO, 1989, p. 13). A alegria é o antídoto, adotando-a como postura, o poeta se opõe ao sistema, recusa-se a participar do mundo configurado para oprimir e fazer sofrer o cidadão. Com a alegria, era possível *manter a luz própria*.

PREZADO CIDADÃO

colabore com a lei colabore com o light
mantenha a luz própria.
(CHACAL, 2007, p. 355)

O tom de brincadeira, bem humorado e irônico é a arma desse traficante⁴⁹ de palavra afiada. A alegria é o objeto mágico e impossível retirado da cartola do mago, que assume o desejo de ventura como projeto de vida, projeto comportamental.

[...] espere baby não desespere
temos um quarto uma eletrola uma cartola
vamos puxar um coelho um baralho
e um castelo de cartas

⁴⁹ Referência ao poema “Todo poeta é um traficante de armas” (Chacal).

vamos viver o tempo esquecido do mago merlin
vamos montar o espelho partido da vida como ela é

espere baby não desespere
a lagoa há de secar
e nós não ficaremos mais a ver navios
e nós não ficaremos mais a roer o fio da vida
e nós não ficaremos mais a temer a asa negra do fim

espere baby não desespere
porque nesse dia soprará o vento da ventura
porque nesse dia chegará a roda da fortuna
porque nesse dia se ouvirá o canto do amor
e meu dedo não mais ferirá o silêncio da noite
com estampidos perdidos
(CHACAL, 2007, pp. 302-3)

Se a poesia é resultado do embate do homem entre mundo real e utopia/sonho, o poeta desliza entre a esperança – esta que espera sempre – e a desesperança, irmã do desespero. Como bom discípulo de Oswald, "a alegria é a prova dos nove"⁵⁰. Se o projeto de vida do poeta é a alegria, há um indício de que nele não caiba uma construção pragmática desse mundo que se deseja, um lugar em que não precise “temer a asa negra do fim”, isto é, ele não tem um projeto pragmático de mundo melhor. Segundo Hollanda (2004), a atitude descompromissada é a “resposta à ordem” vigente. Poderíamos ainda pensar em uma alegria desbundada, vinda de uma geração que se sentia saturada. Mandaro capta bem o espírito de sua geração:

tô saturado de todos códigos
de linguagem
de linhagem
tô com a língua seca
pra lá da cerca
enquanto o futuro do trabalho
continua sendo o salário micha
arrocho
sufoco
insegurança nacional

o fim da miséria
não é o fim da miséria

na calçada um lenço vermelho nega o cimento⁵¹

⁵⁰ Trecho do Manifesto Antropófago. Disponível em <http://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf>. Acessado em 10 jan. 2018.

⁵¹ MANDARO, Guilherme. Disponível em <http://revistamododeusar.blogspot.com.br/2017/09/guilherme-mandaro-1952-1979.html>. Acessado em 10 jan. 2018.

No documentário *As incríveis artimanhas da Nuvem Cigana* (2016), Charles Peixoto afirma: “Pra direita, éramos subversivos, comunistas; pra esquerda, éramos alienados. Acho que éramos tudo isso.”. A falta de identificação dos poetas desbundados com o sistema, fez com que eles fossem acusados por ambos os lados políticos, mesmo pela esquerda, visto que estavam, obviamente, dentro dela.

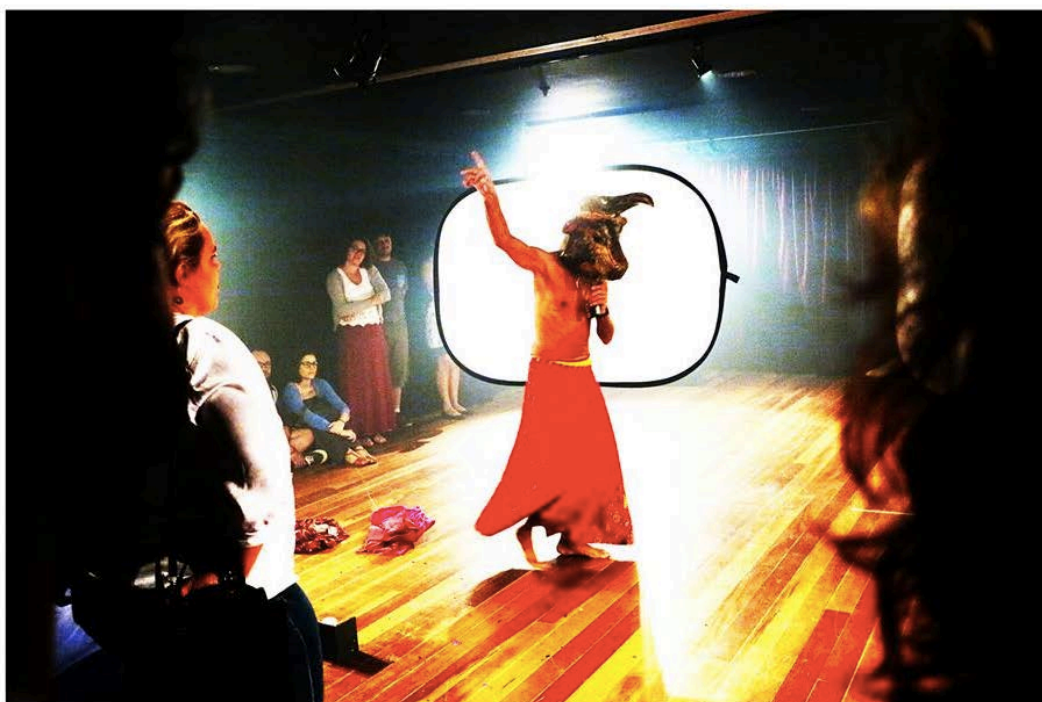
Frederico Coelho, no livro *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado – cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970*, analisa a cultura marginal, chamando-nos atenção para a consciência política e “intencionalidade estratégica” dos artistas ditos marginais – pois não se adequavam ao sistema –, a fim de romper com os “lugares-comum do conservadorismo militarista e de classe média” (COELHO, 2010, p. 217). Chacal faz parte da geração de poetas que “absorviam as representações do marginal, do desviante, do criador fronteiro entre a sociedade de consumo e transformavam isso em prática de experimentação estética e pessoal” (COELHO, 2010, p. 13). Coelho destaca aqui o caráter existencial dessa poética, uma vez que o projeto artístico participa da vida do poeta. Chacal, “fronteiro, borderline, mestiço, mameluco,/ caboclo, mulato, marginal, ali onde tudo se/ elabora, antes do nome ou da classe”, é matéria poética e camaleônica anterior a nomes, classes, estatutos. Antes da pureza ser um mito. Antes, fora do sistema instaurado. Antes de designarem lados, divisões políticas. Antes, em um lugar utopia em que todos caibam – marginais, mestiços, sem nomes ou classes. Identificando-se com a margem, o poeta assume tais máscaras, legitimando espaços de fala e de criação. É preciso “dar carne ao poema” (CHACAL, 2007, 79), dar corpo à palavra.

Marginal, nos anos 70, guarda íntima relação com o malandro, porque “o malandro sabe/ que a vida tem sempre razão/ mais vale uma em cima da cama/ que duas embaixo do colchão” (CHACAL, 2007, p 110), então “titúbia não marca malandro” (CHACAL, 2007, p. 98). O malandro é, segundo dicionários, sagaz, arguto, esperto, brincalhão ou maroto, fora da lei, em algumas das acepções que se podem dar à palavra, uma vez que a caracterização desse personagem, a depender do contexto histórico e social em que ele esteja inserido, pode valorizar os traços que melhor convierem. De acordo com Cacaso, reservadas às devidas diferenças do malandro tradicional, podemos entrever na poesia de Chacal a linguagem malandra teorizada por Antonio Candido em “Dialética da Malandragem”:

Esta atitude malandra ganha tradição em nossa literatura, exprimindo imagens e representações de vida adequadas a um universo social e cultural especificamente *brasileiro*: “ela se manifesta em Pedro Malasarte no nível folclórico, encontra em Gregório de Matos expressões rutilantes que reaparecem de modo periódico, até alcançarem no Modernismo as suas expressões máximas com *Macunaíma* e *Serafim Ponte-Grande*. (BRITO, 2004, p. 144)

Cacaso observa, ainda, que a informalidade da poesia de Chacal seria uma forma malandra de engajamento, compondo um vital e “incondicional sentimento de liberdade” (BRITO, 2004, p.144), a desordem aparente em sua poesia não pode ser lida como desorganização, mas como desobediência às normas estabelecidas, angariando, para a poesia, novas formas de circulação e, para o poeta, de (r)existência em um contexto de sufoco. Nos duros anos 70, ser malandro é ser transgressor da ordem estabelecida, colocar-se fora do sistema.

Figura 43 - Chacal como Minotauro, em sua peça XXV – Um quarto de século CEP 20.000, 2015.⁵²



Fonte: Disponível em <https://cepvintemil.wordpress.com/>. Acesso em: 9 jan. 2018.

Segundo Fernanda Medeiros, em *Chacal*, livro da Ciranda de Poesia,

O que se constata, então, é que existe uma continuidade entre certo jeito de ser poeta e exercer o fazer poético, oriundo da premência da produção independente, e o poema em si. A essa continuidade estou dando o nome de encarnação.

⁵² Disponível em <https://cepvintemil.wordpress.com/>. Acessado em 18 ago. 2017.

A poesia encarnada tem desejo de comunicação, desejo do outro – cumprindo seu destino de corpo. (MEDEIROS, 2010, p. 15)

O poeta Chacal entrou *em cena* com sua arte encarnada no início da década de 70, quando começou a produzir seus livros de forma independente, rodando-os no mimeógrafo, diagramando, cortando, juntando as páginas, fazendo e vendendo de mão em mão, criando, muito além de poesia, um estilo de vida novo até então. Ele foi “criador de um modo de existência para a poesia” (MEDEIROS, 2010, p, 14). Interessante sublinhar que, contrariando o preceito de não haver geração literária sem editor⁵³, os poetas da geração marginal não tinham editores, o que marca o caráter altamente livre e independente das poesias, a despeito da censura reinante.

Dessa forma, percebemos que não basta estudar apenas seus poemas, mas também sua trajetória e as novas possibilidades de existência do poema, em livros mimeografados, páginas encartadas em envelopes, caixas de poesia, palavra que sai dos pulmões do poeta em busca da voz e do outro, palavra cantada.

A palavra, em Chacal, “prima por sua fisicalidade – ela é antes de tudo som, batida, levada. É preciso acordar ou ouvidos para ler Chacal” (MEDEIROS, 2010, p. 15). Sua palavra desperta nossa audição – palavra performática –, nossa visão – a disposição das palavras na página constrói sentido, como veremos adiante –, nosso tato – seus “Poemas encaixotados” (2001, 2007), são compostos de quatro caixas de papel pequenas (4 cm x 4 cm x 1,5 cm) –, até mesmo o paladar, caso se estivesse presente em nas Artimanhas da década de 70, uma bebida incrementada, à base de batida de limão, era servida aos presentes, o *Alert Limão*, drink oficial das Artimanhas.

Assim, falar poemas em público começou a orientar o próprio processo de criação poética, uma orientação consciente que almejava a concretude da “palavra gostosa”.

uma
palavra
escrita é uma
palavra não dita é uma
palavra maldita é uma palavra
gravada com gravata que é uma palavra
gaiata como goiaba que é
uma palavra gostosa
(CHACAL, 1975)

⁵³ “Não há geração literária sem editor”. Claudio Willer sobre a *beat generation*. WILLER, Claudio. *Geração Beat*. Porto Alegre: Coleção L&PM, 2009, p. 30.

O poema acima, publicado em *América*, é considerado pelo próprio poeta como o poema-chave de sua obra. Chacal costuma começar suas performances com ele. Ele começa a declamá-lo em um ritmo e vai acelerando até que já não se pode entender quais palavras estão sendo pronunciadas, assim, o poema se torna puro som. Medeiros analisa:

“Uma palavra” não apenas tematiza como performatiza a tensão entre poesia falada e poesia escrita. Inicialmente, o poeta faz uma defesa tácita da poesia falada ao afirmar que a palavra escrita, não dita, é maldita. Em seguida, no entanto, o poema dá uma virada puramente sonora, abrindo mão do conteúdo algo solene que vinha ostentando. O termo “gravada” se desprende do sintagma “uma palavra gravada”, que fazia parte da argumentação inicial, para ser associado à palavra “gravata”, e ambos, agora puro significante, são palavras gaiatas e gostosas, como a palavra, que também é fruta, “goiaba”. (MEDEIROS, 2010, p. 51)

A palavra escrita precisa ser dita, a palavra falada é gostosa como goiaba, é saborosa, cada fonema é para ser degustado. Então Chacal dá voz e corpo ao poema até que seja mais do que apenas um metapoema, mas sua própria ideia central, o poema se torna a atuação do poeta.

Com seus poemas encarnados, Chacal provocou bastante desconforto aos apreciadores da literatura canonizada, pois causa um choque entre a cultura escrita, hegemônica, e a cultura oral, considerada menor. Dessa forma, ele conjuga as duas culturas – oral e escrita –, multiplicando as possibilidades de leitura de sua poesia.

O crítico inglês Eric Mottram, ao refletir sobre a performance de poesia, distingue a apresentação do próprio poeta em público de atores que recitam poesia. Vejamos:

O ator lê poesia com falsidade porque assume um papel desnecessário – não o do poeta, papel que ele desconhece. Um poeta, em todo caso, é um personagem ele mesmo e, quando se apresenta em público, revela-se criador e performer. Falar sobre a ‘interpretação oral’ de um poeta de seu próprio trabalho é equivocado, a não ser talvez que ele esteja lendo um trabalho muito antigo, sem revisão. A voz de um poeta concretiza uma composição a partir de seu corpo e é um ato visual além de acústico (MOTTAN apud MEDEIROS, 2010, p. 23).

A encarnação da poesia é a própria performance do poeta. A ocupação do espaço público – quando Chacal ia à rua e vendia de mão em mão seus livrinhos mimeografados – moldando sua máscara, que figurará tanto nos palcos quanto nos textos. Medeiros nos chama atenção para uma distinção importante:

Houve uma forte tendência em se identificar esse personagem público de Chacal com o Ricardo Duarte, como se não existisse qualquer mediação

entre vida e obra, como se a poesia de Chacal fosse pura espontaneidade, decalque de um eu-mesmo sem qualquer filtro, projeto, poética. E alguém fala em verso no dia a dia? (MEDEIROS, 2010, p. 27)

Assim, percebemos que o poeta Ricardo Duarte criou uma máscara-poeta, Chacal, criador uma linguagem singular, com uma dicção própria nestas terras latino-americanas. Medeiros chama-nos, ainda, atenção para o fato de Chacal ter tirado, na edição comemorativa de 25 anos de *Muito prazer, Ricardo*, o seu nome de batismo. Dessa forma, o livro reeditado pela 7Letras em 1997 é *Muito prazer*. Em nota de rodapé, o autor esclarece: “P.S.: Na primeira edição do *Muito prazer*, por paranoia ou não, fui aconselhado a assinar Ricardo, meu nome cristão. Assim era a capa: ‘Muito prazer, Ricardo’. Hoje as coisas aparentemente mudaram”. Interessante observar que, na reedição de 2017 de seu primeiro livro, Chacal retira “Ricardo” do título presente na capa, ficando apenas *Muito prazer*, - mantendo a vírgula junto ao vocábulo “prazer”. No entanto, junto ao seu livro, vem, no mesmo envelope, outro: *Mandaró* (obra completa do poeta, composta por dois livros), resultando na interessante combinação *Muito prazer, Mandaró*. No entanto, na página de rosto, o título original é mantido.

Muito prazer, Chacal; finalmente somos apresentados ao poeta que lança mão de sua arte como instrumento de afirmação de diferença e de militância, suas atitudes configuravam a contracultura – sexo, drogas, *rock and roll* e resistência política. A poesia de Chacal quer ser *rock and roll*, anunciando sua pré-disposição performática, intensa, *elétrika*, explosão sonora.

Naquela época, década de 70, Silviano Santiago sinaliza, a partir da análise que faz sobre Caetano Veloso, a importância do corpo para as artes. Em “Caetano Veloso enquanto superastro”, Santiago sublinha a relevância da recepção do espectador ao artista no palco:

Caetano trouxa para o palco da praça e para a praça do palco o próprio *corpo*, e deu o primeiro passo para ser o superastro por excelência das artes brasileiras. O corpo é tão importante quanto a voz; a roupa é tão importante quanto a letra; o movimento é tão importante quanto a música” (SANTIAGO, 2000, p. 158-9)

Dessa maneira, observamos que artista e espectador se entregam a uma experiência que vai além do olhar passivo de um leitor em sua contemplação de objetos em uma galeria de artes. O espectador torna-se um explorador de novas possibilidades do processo criativo do artista. Chacal levou essa ponte entre artista e espectador para a literatura. Inspirando-se em Ginsberg, ousou uma poesia escrita

com a voz e com o corpo, ofereceu-se ele mesmo como acontecimento para seu público.

Dessa forma, ampliemos o conceito de Medeiros, poesia encarnada, para arte encarnada. Andrej Warhola e Ricardo Duarte criaram Andy Warhol e Chacal, personas artísticas de si mesmos. Eles desejavam ser vistos, ansiavam pelo espaço público e por fazer da arte meio de sobrevivência, assim como fazer de seus corpos suportes para a criação artística. Sob máscaras diversas, ambos os artistas angariaram para a arte novas possibilidades de realização, transmissão e recepção, fazendo uma revolução no mundo artístico.

13. DA ARTE À VIDA. DA VIDA À ARTE.

In 1967, at Expo '67 in Montreal, in the splendid pavilion designed by Buckminster Fuller, Warhol's own features were exhibited over an area of more than twenty square metres, next to such giants as Barnett Newman, Robert Motherwell, Frank Stella and Jasper Johns. At the end of the following year, Warhol, who usually expressed himself in a series of "ums" and "supers", embarked upon a career as a university lecturer. Rapidly tiring of this, he decided to send one of his friends in disguise in his place – Warhol thus pushed his concept of art to its extreme. This time, the forger was no longer deceiving the public about his work but about the artist. When the hoax was uncovered by a wily student, Warhol was elevated to the status of supreme master of mystification. (TRÉTIACK, 1997, pp. 15-6).

*E essa confusão entre a vida e a arte.
Essa vida de artista...
mesmo quando não falam por si próprios,
difícil saber quando não falam de si.
(Ana Cristina Chiara. Afinidades eletivas)*

*I'm not saying that Andy Warhol no talent...
but I couldn't say just what talent is
except perhaps in being a genius at selling himself.*

(Truman Capote)⁵⁴

Andy Warhol e Chacal, cada qual com seu estilo e sua polaroid em mãos, seja esta a máquina ou a palavra, filtram o mundo e o colore com suas cores, seus corpos, seus trejeitos, imprimindo no mundo suas marcas: das mãos, das tintas, das palavras; pretendendo levar a arte para um lugar mais próximo do cotidiano e do público não letrado ou não iniciado artisticamente.

De acordo com Vera Pachon:

Warhol contribuyó a eliminar la distinción entre el artista de vanguardia y el público en general. La gente corriente, y no los intelectuales, se convierte en destinataria de su obra. El *pop art* debía ser un arte para todos y no para unos pocos selectos. Warhol pretendía acabar con esa imagen del artista encerrado en su torre de marfil y bajar a ala calle, exponer en los escaparates y apropiarse de los productos habituales del supermercado. Su arte se hace así fácil – en el sentido de cercano o familiar – y trata de ser, como ya había ocurrido con el *pop art* en su forma original, una respuesta

⁵⁴ apud KUHL. *Andy Warhol*. New York: Prestel, 2007.

contra la elite de los espectadores que defendían una única forma de arte y una sola respuesta adecuada a su contemplación. (PACHON, 1997, p. 4)

Podemos estender tal atitude de ruptura com dessacralização dos mitos tradicionais também a Chacal. A arte, a partir deles, pretende se tornar mais próxima à vida e, mais precisamente, eles fazem de seus corpos a própria matéria da arte, mais ainda, fazem da arte a própria vida.

Nesse sentido, a tela é, não de tecido, mas a própria pele do artista. Chacal é Quampérius, é o índio, é também Mago Magú, entre outros personagens que encarna. Sob as lentes de Christopher Makos, Warhol esgarça as fronteiras identitárias, questiona-as, reflete sobre a dubiedade de gêneros, pois se a maquiagem é feminina, os trajes não o são. O artista encarna mulheres ora glamorosas ora frágeis, fazendo uma releitura das mulheres da alta sociedade que ele mesmo clicava. São mais de 400 páginas de fotos de Warhol encarnando personagens femininas, lançando olhares ora duros e enigmáticos ora sedutores e oblíquos, não que essas categorias se neguem. Tudo é dúbio e plural em se tratando de Warhol. O ensaio vai desde a montagem dos personagens (maquiagem, roupa, colocação das várias perucas usadas por ele) até o resultado final e os vários clicks e poses.

Figura 44 - Andy Warhol por Makos



Fonte: MAKOS, 2002.

Mais uma vez o artista *pop* segue os passos da enigmática Rose Sélavy, mais conhecido como Marcel Duchamp.

We both loved Duchamp, Dali, and Man Ray, and the whole ambience of Surrealism. At the time I was thinking intensely about an important project that I wanted to be perfect for him. I knew that some people considered Andy to be a latter-day Dadaist and I saw quite clearly that I should take as my starting point some the famous photographs of 1921 in which Man Ray portrayed Duchamp as Rose Sélavy, wearing a woman's hat and dress. (MAKOS, 2002, p. 5)

Seis décadas antes, em 1921, o artista francês pousou para o fotógrafo Man Ray trajando chapéus, casacos de pele e plumas. Duchamp criou um alterego

feminino: Rose Sélavy. Rose é um nome bastante corriqueiro na França, enquanto Sélavy é um trocadilho de *c'est la vie* (esta é a vida). Mais tarde, ele acrescentou mais um “r” ao nome Rose, Rrose Sélavy, como ficou posteriormente conhecida. O acréscimo não foi coincidência, a intenção era criar um novo trocadilho. Ao ser lido em língua francesa, R (er) mais Rose Sélavy resulta em *Eros c'est la vie* (Eros é a vida). Rrose Sélavy emprestou seu nome a diversas produções duchampianas. Duchamp criou um personagem que existiu somente como imagem conceitual, a fim de dar uma dimensão visual aos conceitos de seu criador.

Em “Formas de vida: el arte moderno y la invención de sí”, Bourriaud relata um fato sobre Marcel Duchamp que elucida como seu projeto artístico ia na contramão tanto da coisificação capitalista quanto da divisão da experiência em categorias distintas. Certa vez, um jornalista pediu para que Duchamp resumisse, em breves palavras, a própria existência. Ao que ele respondeu dizendo que “había servido del arte para establecer un cierto modo de vida, y que había buscado hacer su ‘manera de respirar, de reaccionar’, una suerte de ‘*tableau vivant*’. Se definía como un ‘respirador’, y su obra como ‘una suerte de euforia permanente’” (BOURRIAUD, 2016, p. 54). Sobre a obra de que mais se orgulhava, ele respondeu: “el empleo de mi tiempo” (BOURRIAUD, 2016, p. 54)

Yo creo que el arte es la única actividad por la que el Hombre como tal se manifiesta como un verdadero individuo. Sólo por ella puede superar el estadio animal, porque el arte es una salida a regiones que no dominan ni el tiempo ni el espacio. (DUCHAMP apud BOURRIAUD, 2016, p. 55)

Duchamp foi o primeiro a assumir conscientemente a ética da modernidade, testando novas e subversivas abordagens do objeto artístico em um contexto de resistência frente a um mundo essencialmente capitalista. A arte era para ele um mundo de experimentação, uma forma de provar da vida, reorganizá-la em novos gestos, formas, cores, brechas, gostos, possibilidades mais ricas e atraentes, fora de territórios austeros a que a tradição artística condicionou paulatinamente o público. Assim, Duchamp produzia para si uma subjetividade que enriquecia sua relação com o mundo, fazia de sua vida sua obra de arte principal.

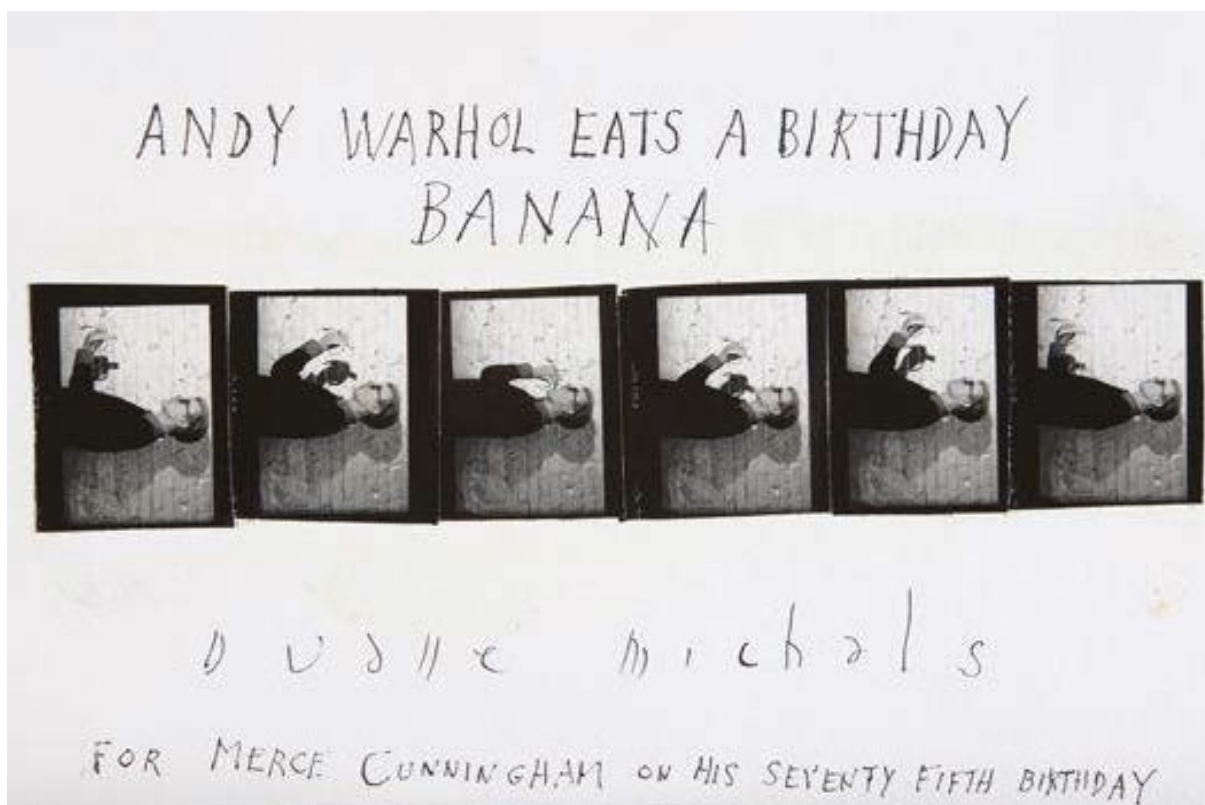
Figura 45 - Duchamp como Rose Sélavy, 1920.



Fonte: Disponível em <http://www.anothermag.com/art-photography/8084/meet-rose-selavy-marcel-duchamp-s-female-alter-ego>. Acesso em: 4 set. 2017.

Segundo Octavio Paz, foi após a Primeira Guerra Mundial, com o surrealismo, na Europa, em que houve a tentativa mais “desesperada e total” de fazer da arte um bem comum, acabando com a antinomia arte e artista. A pretensão surrealista era transformar a vida em arte e inserir o sujeito em seu projeto artístico. A criação não era mais suficiente, atrelada a ela precisava vir a ação. O surrealismo é a “arte da atitude” (BOURRIAUD, 2016, p. 61). Para atacar as noções de objeto e sujeito, os surrealistas adotam uma atitude coletiva de criação, pois “a inspiração é um bem comum; basta fechar os olhos para que as imagens fluam; todos nós somos poetas e temos sim de tirar leite das pedras. Blake disse: *‘All men are alike in the poetic genius’*”. (PAZ, 2014, p. 252)

Figura 46 - Andy Warhol Eats a Birthday Banana ,1994, por Duane Michals



Fonte: <https://www.mutualart.com/Artwork/Andy-Warhol-Eats-a-Birthday-Banana/F11F0F1E46C59C3E>. Acesso em: 11 set. 2017.

Duchamp já havia estabelecido as bases teóricas para a realização da “arte total”, a atitude seria sua base: “la realización de todos los verbos (amar, dormir, cantar [...] crear, escupir, plantear etc.) como obra de arte” (BOURRIAUD, 2016, p. 61). Claro, imediatamente nos vem à mente os filmes de Warhol: *Eat, Kiss, Sleep, Blow Job, Andy Warhol eats a hamburger* ou por que não uma banana? Assim, mais do que encenar ações cotidianas totalmente banais, Warhol filmou grandes personalidades sem roteiro: “eu gostava desses pedaços de tempo, cada momento real... Só queria encontrar pessoas incríveis e deixar que elas fossem elas mesmas... e eu as filmava por determinado tempo e aquilo era o filme” (WARHOL apud SCHENKEL, 2015, p. 93).

Allan Kaprov, ao realizar seu primeiro *happening* em 1958, buscava uma arte que se assemelhasse à vida, que falasse do acontecimento cotidiano, do que nos é familiar. “Coagulado por el acontecimiento artístico, el público se reúne alrededor de una forma vinculante, transitiva, en lugar de confrontarse con un objeto acabado y

exterior a él.” (BOURRIAUD, 2016, p. 99). Muitas obras de Warhol buscam mobilizar o público. É o caso da série *Diagramas de dança*, de 1962.

Figura 47 - *Diagramas de dança* e Andy Warhol, por Alfred Statler, 1962.



Fonte: Disponível em <<https://br.pinterest.com/pin/238901955208147006/>>. Acesso em: 9 out. 2017.

Warhol retirou seis esquemas de um livro de instruções de como dançar *fox trot* e instalou as telas que fez a partir das imagens no chão da Stable Gallery (Nova Iorque). Dessa forma, visava à interação do público, sua participação na obra, que não é mais exterior a ele, pretendendo modificar seu comportamento, fazer transitar o corpo.

Diagramas de Dança nos capta a atenção, neste texto, por apresentar-se como uma obra essencialmente relacional, motivadora de um espaço de negociação, e também por carregar em sua consciente montagem curatorial (ao menos na exposição inaugural citada) uma decisão perspicaz, pois o público, dificilmente optando por ignorar a obra disposta no chão pedindo pela interação, certamente iria dançar seguindo os passos apresentados – ou mesmo improvisando outros novos e fluidos movimentos. A dança funciona, aqui, como mediador entre corpo e espaço: sua lógica espontânea, leve e aberta convida o corpo para a fruição da obra. O espaço expositivo de Diagramas de Dança funciona, portanto, como um organismo vivo sujeito a interferências, a arranjos, experimentações. (SILVA, 2016, p. 51)

Dançar na galeria de arte é produzir novas formas de ser e estar, reinventando formas de habitar galerias e museus, libertando-se – mesmo que temporariamente – dos modos a que estamos condicionados. A arte então se dá como acontecimento, gesto, atitude, não apenas do artista, mas do público. A arte encarna-se em quem estiver aberto a ela, iluminando novos instantes, novas possibilidades.

É preciso examinar mais detidamente as propostas artísticas que eclodiram logo após a Primeira Guerra Mundial. Sem dúvida, foi o surrealismo a mais radical e ambiciosa das Vanguardas Europeias. Entender suas pretensões é estar no rastro das de Warhol e Chacal. O programa surrealista consistia em tornar a vida e a sociedade poéticas. Assim, pretendia-se poetizar a vida, revolucionando a vivência, no sentido artístico quanto no mais amplo.

Figuras 48 e 49 - À esquerda, Warhol com maquiagem para teatro; à direita, o glamour desconstruído pelas marcas da idade expostas. Fotos de Christopher Makos, na Factory, Nova Iorque, 1981.



Fonte: MAKOS, 2002.

Antes ainda da versão feminina de Warhol, temos outra versão, a versão primeira, datada de 6 de agosto de 1928, o Andrej Warhola. A persona Andy Warhol nasce nos anos 50, é a versão mais *pop* do tímido Warhola. Warhol era sua própria criação, sua própria obra de arte. De acordo com Philippe Trétiack, em seu livro *Andy Warhol*,

Warhol went even further and sensed the dawning of an age in which the artist would become the finest part of his work. So he set himself at centre stage and created the Pop attitude – wigs, leather and decibel. He became the image of own sacrifice, aware that he would have to change continuously, become a professional dissident. (TRÉTIACK, 1997, p. 7)

De forma equivalente, o homem Ricardo de Carvalho Duarte pare o poeta Chacal. Tanto Andrej quanto Ricardo criaram máscaras e as encarnam, máscaras que deram continuidade às suas obras.

De acordo com Nicolas Bourriaud (2016), os modos de existência de um artista e seus relatos são tão importantes quanto sua obra, uma vez que a existência

precede a obra e a prática artística carrega em si um conjunto de decisões – sobre temas, suportes, materiais – e a tomada de uma atitude. Para Roland Barthes, tais princípios, que estabelecem a estrutura geral da obra – não são inocentes, uma vez que “incorporan al artista a una comunidad de estilo” (BOURRIAUD, 2016, p. 95). Assim, o artista constrói para si uma “identidade formal” que deriva de sua cultura e história pessoal. “Dar forma es comprometerse; crear es crear valor” (BOURRIAUD, 2016, p. 95). Quando Warhol chama réplicas de caixas de mercadorias e balões infláveis de esculturas – nome reservado historicamente a objetos únicos, arquitetados durante longo tempo, resultado de laboriosas habilidades manuais –, remete-se a um mundo de valores éticos e comportamentos diferentes de Chacal, por exemplo, que reservará para seu objeto o estatuto de exclusividade, não de réplica.

Warhol, ao produzir em série réplicas de produtos industrializados, nega as noções de originalidade, singularidade, artista eleito, gênio da raça, imagens e valores caros até então na esfera artística. Suas escolhas são compatíveis com o contexto cultural em que estava inserido. Atento ao modo de vida norte-americano, imerso em uma sociedade em que “ser alguém” é sinônimo de consumir, sua resistência reside no fato de, em vez de rejeitar, eleger o lixo industrial e optar pela repetição do banal - objetos industriais e comerciais, detritos urbanos - como objetos de contemplação. Ao contemplar uma imagem repetida inúmeras vezes, ou um de seus filmes de apenas uma cena – por isso extremamente lentos –, Warhol proporciona ao público um ritmo contrário à aceleração da vida moderna.

Isso sempre me fascinou, a capacidade de as pessoas sentarem a uma janela ou numa varanda o dia inteiro, olhando para fora sem nunca se entediar, mas depois quando iam a um cinema ou ao teatro, de repente reclamarem que era chato. Eu sempre senti que filmes muito lentos podiam ser tão interessantes como sentar na varanda, se você encarar as duas coisas do mesmo jeito. (WARHOL, 2013, p. 250).

Assim, ao produzir filmes de enquadramentos fixos e registro de uma única ação, sem cores e sem sons – tais como *Sleep*, de 1963, seu primeiro filme (321 minutos de um plano-sequência em que se vê John Giorno dormindo o tempo inteiro), *Eat*, de 1963 (câmera focalizada durante 45 minutos em Robert Indiana, que come um cogumelo), *Blow Job*, de 1963 (35 minutos de câmera parada, enquadrando apenas um rosto masculino que recebe sexo oral), *Empire*, de 1964 (485 minutos de um retrato em movimento do Empire State Building) –, oferecia aos

espectadores espaços intervalares como possibilidade de vivência, pois provocava neles uma estranheza em relação tanto ao cinema, com o qual já estavam habituado, quanto às atividades e objetos cotidianos.

De acordo com Luiz Cláudio da Costa, em “O cinema expandido de Andy Warhol: repetição e circulação”, “a cultura de massa calcada em meios de impressão e reprodução instantânea é produtora de sentidos, mas direciona o desejo e disciplina a força libidinal” (COSTA, 2008, p. 32). Diante dos filmes warholiano, como espectadores, esvaziamos as noções institucionalizadas a que somos submetidos, em um contexto cultural especializado no controle comportamental. Como voyeurs, assim como Warhol o era, transformamos o tédio em desejo pelo nada, pelo vazio, pois “tudo é nada”, somos atraídos. “Você deve tratar o nada como se fosse alguma coisa. Fazer do nada alguma coisa. Tudo é nada” (WARHOL, 2008, p. 101).

Esse vazio para o qual somos atraídos é um presente repleto de agoras e nenhum futuro, já que Warhol prolonga o instante, mas assumindo seu personagem mecânico, sem imprimir nos filmes algum sentido explícito; deixa, assim, o espectador em uma zona de liberdade, de possibilidade de desbravamento de territórios, de ressignificação para aqueles gestos automáticos do cotidiano. “A arte torna-se, então, lugar de uma experiência exterior pela qual esvazia-se o controle do tempo e dos sentidos operados pela cultura em prol de uma vida enlaçada em sua neutra plenitude erótica.” (COSTA, 2008, p. 25) Essa é a resistência de Warhol: a possibilidade de produção de sentido em uma zona intervalar que permite a invenção de si mesmo. Isto é, sua arte é:

um modo de resistir a um regime de valores que preza o verdadeiro contra o falso, o mesmo contra o outro. Nesse sentido, a arte de Warhol privilegia uma experiência radical de impessoalidade e de transgressão que permite a invenção de si como do outro. [...] Acima de tudo, a atividade artística para Warhol toma aspectos de uma prática heterogênea e ampliada que inclui a performance cotidiana da invenção de si. (COSTA, 2008, p. 25)

Essa zona impessoal em que o espectador é jogado prolonga o instante presente, transgride a lógica de produtividade mercadológica (*time is money*) e oferece a possibilidade de uma existência mais livre naquele espaço intervalar por uma linha de fuga, por uma via de reflexão, ainda que o filme, por ele mesmo, jamais transmita algum valor de verdade. A película warholiana “intensifica nossa relação com o mundo e potencializa nossa resistência à hegemonia da economia

espetacular” (SILVA, 2016, p. 77). Longe de rejeitar todo o arquivo cultural e material da sociedade burguesa na qual se inseria, Warhol coaduna sua arte a ele.

Em Chacal, a força da resistência se revela na palavra poética. O poeta torna-se poema. Sua boca é clarão de palavras-aladas que voam em direção ao outro, mas sem antes deixar de se materializar em voz de mago. Palavras proféticas: ação e criação. No chapéu, as palavras se enlaçam. Criam a terceira margem, reino da imaginação, aliás, de quantas margens é feito tal reino? Iluminadas por dentro, palavras mágicas que enfeitiçam. Muito prazer, Mago Magú.

O perigoso AUTO DESAPARECIMENTO

(o ator pega de novo a lanterna (B.O.) e faz o número, se iluminando com uma lanterna sobre a cabeça, faz a contagem regressiva e pula para fora da luz).

Depois faz com a lanterna voltada para a boca. (CHACAL, 2015)

Apenas a boca iluminada, o corpo do artista é engolido pela escuridão. Mago Magú oferece seu corpo como sacrifício pela palavra poética falada – não é apenas desaparecimento, é auto desaparecimento –, então ele se torna apenas voz, apenas lírica. A poesia falada nesse esse céu iluminado da boca é palavra cadente no reino do outro, que pode atingir em cheio um terreno baldio e fazer dele explosão de luz, a estrela na ponta da língua do mago-poeta é bomba-epifânica, é cometa, é outramento.

eu quero é mais
planetas estrelas cometas
virgínia Sofia Roraima

bem... não se fala mais nisso
até que você descubra
que a bomba H a bossa nova
está na ponta da língua
(CHACAL, 2007, p. 186)

Figura 50 - Chacal como Mago Magú, em sua peça XXV – Um quarto de século CEP 20.000, 2015.⁵⁵



Fonte: Disponível em <https://vejario.abril.com.br/atracao/xxv/>. Acessado em 4 jan. 2018.

Precisamos recuperar o nome do nome. A palavra virou pregão, bordão, mixaria. Virou mulambo na voz de políticos e pastores. Virou merda na boca dos publicitários. A Palavra e os vendilhões do Templo. Torquato Neto açoitava: “Cada palavra guarda uma cilada” e “No início era o Verbo e o apocalipse aqui será apenas uma espécie de caos no interior tenebroso da semântica”. Eu sonho com a palavra dos xamãs, a palavra que cura. Até lá, nos caemos em homenagem ao deus desconhecido e auscultemos o asfalto, tiremos o pulso das pedras e falemos com as mãos, com os olhos, com o corpo. (CHACAL apud ASSUNÇÃO, 2016, p. 247)

Mais uma vez, Chacal convoca os poderes mágicos da palavra poética, poeta-xamã⁵⁶ que é, poeta-tribal, lança ao mundo real a palavra xamânica, que fala por si, que tem olhos, ouvidos, que gruda nos pelos do outro, a palavra que domina o espaço, abrindo fendas em que cintilam a possibilidade utópica de um mundo livre. “Todo pensamento emite um lance” (CHIARA, 2017, p. 171). À velocidade da luz, a palavra poética flecha em cheio o coração da linguagem, ainda que por um segundo.

⁵⁵ Disponível em <http://rioshow.oglobo.globo.com/teatro-e-danca/pecas/xxv-um-quarto-de-seculo-do-cep-20000-12884.aspx>. Acessado em 18 ago. 2017.

⁵⁶ De acordo com o dicionário, o xamã é um sacerdote: “Sacerdote tribal de certos povos da Ásia setentrional, América do Norte etc., que utiliza meios mágicos para curar males e doenças, encontrar objetos perdidos e controlar acontecimentos”. Disponível em <https://www.dicio.com.br/xama-2/>. Acessado em 9 jan. 2018.

Tão desconhecido como um deus, o mundo livre parece querer brotar no asfalto, como a flor de Drummond, furando “o tédio, o nojo e o ódio”.

Para não ferir o caráter que busquei dar à tese – sempre em construção –, o glossário foi escolhido por sua característica móvel, a fim de possibilitar a construção de linhas de fuga, que conduzirão, a cada novo olhar, a muitas perspectivas de leitura de Warhol e Chacal, artistas que reconciliaram arte e vida, fazendo de seus próprios corpos matéria viva de seus projetos artísticos. Ao leitor, resta a tarefa de reorganizar esse mosaico, construir outras máscaras para esses artistas.

REFERÊNCIAS

ASSUNÇÃO, Ademir. *Faróis no caos*. São Paulo: Edições Sesc SP, 2015.

BARNES, Sally. *Greenwich Village*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.

_____. *Sade, Fourier, Loyola*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *Variaciones sobre la escritura* (1973). Disponível em <<https://evaristustiloasder.firebaseio.com/variaciones-sobre-la-escritura-biblioteca-roland-barthes-8449313007.pdf>>. Acesso em: 5 jan. 2018.

_____. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. Leya Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

BASTOS, Hermenegildo. *Arte e vida cotidiana: a catarse como caminho para a desfetichização*. Disponível em: <<http://www.herramienta.com.ar/coloquios-y-seminarios/arte-e-vida-cotidiana-catarse-como-caminho-para-desfetichizacao>>. Acesso em: 28 jul. 2015.

BAUDRILLARD, Jean. *El crimen perfecto*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2000.

_____. *A sociedade de consumo*. Portugal: Edições 70.

_____. *A arte da desapareição*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

BOURRIAUD, Nicolas. *Formas de vida: el arte moderno y la invencion de sí*. Murcia: Cendeac, 2016.

_____. *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2009.

_____. *Pós-produção. Como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BRITO, Antônio Carlos de. *Não quero prosa*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

_____. Tudo da minha terra. In: BOSI, A. *Cultura brasileira: temas e situações*. São Paulo: Ática, 2004.

BUENO, A.; GOES, F. *O que é a geração beat*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CANDIDO, Antonio. *Brigada Ligeira e outros escritos*. São Paulo: Unesp, 1992.

_____. *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

CHACAL. Paisagens urbanas. In: PEDROSA, Celia (Org.). *Mais poesia hoje*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2000.

CHACAL. *Chacal*: Novos projetos no CEP 20.000. (Entrevista). Disponível em: <<http://www.suplementopernambuco.com.br/entrevistas/1872-chacal-novos-projetos-no-cep-20-000.html>>. Acesso em: 1 jan. 2017.

_____. *Tudo (e mais um pouco)*. Poesia Reunida (1971-2016). São Paulo: Editora 34, 2016.

_____. *Uma história à margem*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010.

_____. *Muito prazer, Ricardo*. Rio de Janeiro, 1971 (mimeo).

_____. *Preço da passagem*. Rio de Janeiro, 1972 (mimeo).

_____. *América*. Rio de Janeiro: Nuvem Cigana, 1975.

_____. *Quampérios*. Rio de Janeiro: Nuvem Cigana, 1977.

_____. *Nariz aniz*. Rio de Janeiro: Nuvem Cigana, 1979.

_____. *Olhos vermelhos*. Rio de Janeiro: Nuvem Cigana, 1979.

_____. *Boca roxa*. Rio de Janeiro: Nuvem Cigana, 1979.

_____. *Drops de abril*. São Paulo: Brasiliense, 1986 (2 ed. 1984).

_____. *Comício de tudo*. São Paulo: Brasiliense, 1986 (2 ed. 1987).

_____. *Letra elétrica*. Rio de Janeiro: Diadorim, 1994.

_____. *A vida é curta para ser pequena*. Rio de Janeiro: Frente, 2002.

_____. *Belvedere*. Rio de Janeiro/São Paulo: 7Letras/Cosac Naify, 2007.

_____. *Chacal*: O poeta dos silêncios. Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/63970-2/>>. Acesso em: 1 jan. 2018.

_____. XXV. Natal: Jovens escribas, 2015.

CHIARA. Ana Cristina. Afinidades eletivas. *Ipotesi: revista de estudos literários*. Juiz de Fora, UFJF, n. 1, jan./jun., 2001.

_____. *O conceito de Bioescrita*. Disponível em: <<https://bioescritas.files.wordpress.com/2017/03/o-conceito.pdf>>. Acesso em: 20 de jun. de 2017.

_____. Mallarmé & Chacal: 'um sentido mais puro às palavras da tribo'. In: _____ (Org.). *Bioescritas biopoéticas*: corpo, memória e arquivos. Porto Alegre: Editora Sulina, 2017.

COELHO, Frederico. “Quantas margens cabem em um poema? Poesia marginal ontem, hoje e além”. In: FERRAZ, Eucanaã (Org.). *Poesia marginal: palavra e livro*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2013.

_____. *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

COELHO, Valéria S. Chacal: poesia e contracultura. *Anais do V SENALIC*.

COHN, Sergio (Org.). *Nuvem Cigana: poesia e delírio no Rio dos anos 70*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007.

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

COSTA, Luiz Cláudio da. O cinema expandido de Andy Warhol: repetição e circulação. *Revista Poiésis*, n. 12, p. 23-38, nov. 2008. Disponível em: <http://www.poesis.uff.br/PDF/poesis12/Poesis_12_andywarhol.pdf>. Acesso em: 5 set. 2017.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. Duas visões sobre a *Pop Art*: Clement Greenberg e Arthur Danto. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da EBA, UFRJ*, 2003.

CRONE, Rainer. *Andy Warhol*. New York: Rizzoli, 1987.

DANTO, Arthur C. *Andy Warhol*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

DAVINO, Leonardo. Jeito de corpo: desbunde como resistência político-poética. *Anais da Abralic*. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2016_1491523280.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2018.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995 (vol. 1).

_____. *Mille Plateaux*. Paris: Minuit, 1980.

_____. *Cinema I: a Imagem-Movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. *Cinema II: a Imagem-Movimento*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DIAS, Rosa. *Nietzsche, vida como obra de arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

FERNANDES, Elena. A fábrica. *City*. Outubro, 1999.

FINCH, Christopher. *Pop art: object and image*. Londres: Studio Visa, 1968.

FLECK, Amaro. *O conceito de fetichismo na obra marxiana: uma tentativa de interpretação*. Florianópolis, v. 11, n. 1, p. 141 – 158 Jun. 2012.

FOSTER, Hal. *O retorno do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

GIANNOTTI, Marco. *Breve história da pintura contemporânea*. São Paulo: Editora Claridade, 2009.

GINSBERG, Allen. *Uivo, Kaddish e outros poemas*. Trad. Claudio Willer. São Paulo: L&PM, 1999.

GLUECK, Grace. Warhol is remembered by 2,000 at St. Patrick's. *The New York Times*. Nova Iorque, 12 abr. 1987. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/1987/04/02/nyregion/warhol-is-remembered-by-2000-at-st-patrick-s.html>>. Acesso em: 24 ago. 2017.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

GODINHO, Ana. Como desfazer para si próprio o seu rosto?. *Cadernos e Subjetividades*. Núcleo de estudos e pesquisas de Subjetividade. São Paulo: PUC-SP, 2010.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde 1960/70*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

IACONO, Alfonso. *Le Fétichisme: histoire d'un concept*. Paris: P.U.F., 1992.

JANSON, H. W. *História da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

KORICHI, Mériam. *Andy Warhol*. Porto Alegre, L&PM, 2011.

KRISTEVA, Julia. *Sol negro: depressão e melancolia*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

KUHL, Isabel. *Andy Warhol*. New York: Prestel, 2007.

LEIRIS, Michel. De la literatura considerada como una tauromaquia. *Revista de la Universidad de México*, 1996. Disponível em: <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/files/journals/1/articles/18030/public/18030-34508-1-PB.pdf>. Acesso em: 6 set. 2017.

LIMA, Felipe Scovino Gomes. *Táticas, posições e invenções: dispositivos para um circuito da ironia na arte contemporânea brasileira*. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: UFRJ, 2007.

LIMA, Luiz Costa. *O cão pop e a alegoria cobradora. Dispersa demanda*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

LUKÁCS, György. *Estética I*. Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1966.

_____. *História e consciência de classe*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

LUZ, Natalia da. Somos mediadores da sociedade e utilizamos a palavra como o principal instrumento. *Por dentro da África*. Disponível em: <<http://www.pordentrodaafrica.com/cultura/somos-mediadores-da-sociedade-e-utilizamos-a-palavra-como-o-principal-instrumento-diz-griot>>. Acesso em: 4 jan. 2018.

MACIEL, Luiz Carlos. *Geração em transe: memórias do tempo do tropicalismo*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1996.

_____. *Anos 60*. São Paulo: L&PM, 1987.

MAKOS, Christopher. *Andy Warhol by Christopher Makos*. Milão: Edizioni Charta, 2002.

MANTOVANI, Ricardo. *Limites epistemológicos da apologética de Blaise Pascal*. Dissertação de mestrado. São Paulo: USP, 2014. Disponível em: <http://filosofia.fflch.usp.br/sites/filosofia.fflch.usp.br/files/posgraduacao/defesas/2014_mes/2014_Ricardo%20Vinicius%20Mantovani%20%281%29.pdf>. Acesso em: 27 fev. 2018.

MARQUES, Susana Lourenço. *Cópia e apropriação da obra de arte na modernidade*. Dissertação de mestrado. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 2007.

MAUSS, Marcel. *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

MEDEIROS, Fernanda. Afinal, o que foram as Artimanhas da década de 70? A Nuvem Cigana em nossa história cultural. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 23, jan./jun., 2004.

_____. *Chacal*. Ciranda da poesia. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

MEKAS, Jonas. Sixth Independent Film Award. *Film Culture*, n. 33, 1964.

MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível*. SP: Iluminuras, 2002.

MORICONI, Italo. *Ana Cristina Cesar: o sangue de uma poeta*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Prefeitura, 1996.

MORIN, Edgar. *As estrelas: mito e sedução no cinema*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

PACHON, Vera. *Andy Warhol*. Barcelona: Ediciones Polígrafa S.A. y Globus Comunicación S.A., 1997.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *Retrato de época: poesia marginal. Anos 70*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

PERRONE, Charles A. *Pau-Brasil, antropofagia, tropicalismo e afins: o legado modernista de Oswald de Andrade na poesia e canção brasileiras dos anos 60/80*. Disponível em: <<http://tropicalia.com.br/leituras-complementares/2584>>. Acesso em: 12 mar. 2015.

PIMENTEL, Glaucia Costa de Castro. *Ataques e utopias: espaço e corpo na obra de Roberto Piva*. Tese de Doutorado. Florianópolis: UFSC, 2009. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/93297/275687.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 10 out. 2017.

PEZATTI, Erotilde Goreti. A gramática da derivação sufixal: Os sufixos formadores de substantivos abstratos. *Alfa*, São Paulo, 34: 153-174, 1990.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

_____. Caetano Veloso, os 365 Dias de Carnaval, *Cadernos de Jornalismo e Comunicação*, n. 40, jan.-fev. 1973. p. 53.

SCHECHNER, Richard. "What is performance?". In *Performance Studies: an introduction*. New York & London: Routledge, 2006.

SOLANAS, Valerie. *Manifesto S.C.U.M.* 1967. Disponível em: <<https://apoiamutua.milharal.org/files/2014/01/scum-zine.pdf>>. Acesso em: 27 ago. 2017.

ROCHA, Antônio do Amaral. Um homem *pop*. *Rolling Stone*, São Paulo: n. 42, pp. 100-3, mar. 2010. Disponível em: <<http://rollingstone.uol.com.br/edicao/42/um-homem-pop-arnaldo-antunes-cantor-compositor#imagem0>>. Acesso em: 22 jul. 2016.

RYAN, John apud GLOBO. Pesquisa muda versão da morte de Andy Warhol, há 30 anos, 2017. *O Globo*. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/pesquisa-muda-versao-da-morte-de-andy-warhol-ha-30-anos-20962650>>. Acesso em: 28 ago. 2017.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SANTOS, Marcelo dos. Cicatriz: abismo do corpo, marca da linguagem. *Anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC, USP, São Paulo, 2008*. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/005/MARCELO_SANTOS.pdf>. Acesso em: 25 fev. 2018.

SANTOS, Tarcyane Cajueiro. A sociedade de consumo, os *media* e a comunicação nas obras iniciais de Jean Baudrillard. *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 21, p. 125-136, jun. 2011.

SCHENKEL, Camila Monteiro. *Um vídeo que passa, uma imagem que fica: pose e duração em retratos filmados*. Disponível em: <http://anpap.org.br/anais/2015/comites/chtca/camila_schenkel.pdf>. Acesso em: 11 set. 2017.

SCHERMAN, Tony; DALTON, David. *Andy Warhol: o gênio do pop*. São Paulo: Globo, 2010.

SEVERIANO, M. de Fátima V. *Narcisismo e publicidade: uma análise psicossocial dos ideais do consumo na contemporaneidade*. São Paulo: Annablume, 2001.

SHAVIRO, Steven. The life, after death, of postmodern emotions. *Criticism*, v. 46, n. 1, 2004. Wayne State University Press.

SHOJI, Eduardo Akio. *Entre práticas artísticas e editoriais: as publicações coletivas no museu*. 2014. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

SILVA, Nayse Ribeiro Ferreira. *Fabricações em Andy Warhol: vida, arte e linhas de fuga*. Dissertação. Juiz de Fora: UFJF, 2016. Disponível em: <http://www.ufjf.br/ppgacl/files/2016/07/disserta%C3%A7%C3%A3o_final_nayseribeiro.pdf>. Acesso em: 28 ago. 2017.

SONTAG, Susan. *Notas sobre o camp*. Disponível em: <https://perspectivasqueeremdebate.files.wordpress.com/2014/06/susan-sontag_notas-sobre-camp.pdf>. Acesso em: 1 jan. 2018.

_____. *Contra a interpretação*. Porto Alegre: L&PM Editores, 1987.

TIAGO, Vinicius Moraes. *O fazer artístico em (signific)ação: um diálogo entre Ginsberg e Pollock*, Juiz de Fora, 2016. Disponível em: <https://www.academia.edu/31181538/O_fazer_art%C3%ADstico_em_signific_a%C3%A7%C3%A3o_um_di%C3%A1logo_entre_Ginsberg_e_Pollock>. Acesso em: 10 out. 2017.

TORRES, Fernanda Lopes. *Yves Klein, Andy Warhol e Joseph Beuys: Lugares de melancolia*. 2006. Tese (Doutorado) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

TRÉTIACK, Philippe. *Andy Warhol*. New York: Universe/Vendome: 1997.

VELASCO, Tiago. Pop: em busca de um conceito. *Animus – revista interamericana de comunicação midiática*, v. 17, jan.-jun., 2010.

WARHOL, Andy. *A filosofia de Andy Warhol*. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2008.

_____. *América*. Porto Alegre: L&PM Editores, 2012.

_____; HACKETT, Pat. *Popismo: os anos sessenta segundo Andy Warhol*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.

_____. *Andy Warhol – Mr. America* (catálogo). São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2010.

WEATHERS, Chelsea Lea. *Andy Warhol's Cinema Beyond the Lens*. Dissertation. Texas: The University of Texas at Austin, 2013. Disponível em: <<https://repositories.lib.utexas.edu/handle/2152/21437>>. Acesso em: 14 dez. 2017.

WILLER, Claudio. *Geração beat*. São Paulo: L&PM, 2009.

_____. Portal Cronópios - Videocast com Claudio Willer, 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=DXEPCNUjnN0>>. Acesso em: 11 out. 2017.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

As incríveis artimanhas da Nuvem Cigana. Documentário. Direção: Claudio Lobato e Paola Vieira. 80 min. Rio de Janeiro: Curta, 2016.

Blowjob. Direção: Andy Warhol. 1964. 35 min. Sem som, p&b.

CEP 20.000. Documentário. Direção: Daniel Zarvos, 2007.

Chacal palavra filme. Direção Piu Gomes. Produção Paola Vieira. Diversão e Arte, 2015.

Chelsea Girls. Direção: Andy Warhol e Paul Morrissey. 1966. Son., p&b.

Drink. Direção: Andy Warhol. 1965. Sem som, p&b.

Eat. Direção: Andy Warhol. 1963. 45 min. Sem som, p&b.

Empire. Direção: Andy Warhol. 1964. 485 min. Sem som, p&b.

Sleep. Direção: Andy Warhol. 1963. 321 min. Sem som, p&b.

PEÇAS

Uma história à margem. Monólogo de Ricardo Chacal. Direção: Alex Cassal, 2013.

XXV – Um quarto de CEP 20.000. Direção: Cristina Flores, Texto: Chacal e Pedro Rocha. Rio de Janeiro, 2015.

ANEXO A

Relato de Miles (traduzido por Claudio Willer)

“A 14 de junho, eles encontraram o poeta dadá Tristan Tzara no Deux Magots. Allen sempre havia achado que seus Manifestos Dadá eram boa poesia, e apreciava particularmente a linha “Dada é um micróbio virgem”. Tzara os convidou a seu apartamento, onde mostrou a Allen e Gregory uma longa e vituperativa carta de denúncia para ele, de Antonin Artaud, acusando-o de ser um zelador de museu e arquivista e não um verdadeiro poeta dadá. A carta estava marcada com cuspe e queimaduras de cigarro, manchada com algum sangue e esperma de Artaud e havia sido enviada do asilo de Rodez, onde Artaud estava internado.

No dia seguinte, haviam sido convidados por Jean-Jacques Lebel para comparecer a uma festa surrealista em casa de seu pai na Avenue Président Wilson, perto do Trocadero. Seu pai, Robert Lebel, trabalhava então em *Sur Marcel Duchamp*, que estava para ser publicado no ano seguinte em Paris pela Trianon Press, e foi um amigo próximo de Duchamp e de todos os surrealistas. Jean-Jacques lembra-se vivamente da ocasião:

Duchamp veio a Paris e meu pai disse, “Vamos dar uma festa para ele, estilo americano, convide alguns amigos”. Assim, convidamos Duchamp, Man Ray e suas mulheres, todos os dadaístas sobreviventes, Max Ernst e sua mulher, Breton e sua mulher, Benjamin Péret, o grande Péret. Todas aquelas pessoas que ainda estavam fantasticamente vivas. Então meu pai disse: “É claro que você virá?” Eu disse, “Ouça, eu queria trazer alguns amigos americanos.” Então meu pai disse: “Quem são eles?” Nunca tinha ouvido falar, é claro. “Bem, eles são grandes poetas, escritores e poetas muito grandes.” E minha mãe disse: “Não é aquele maluco que vomita em todo lugar?” Ela havia vindo a minha casa uma vez, para visitar-me como as mães costumam fazer, e lá estava Gregory vomitando em todo lugar. Eu disse: “Não, não, não! Claro que não!” Quando você é garoto, não conta seus segredos aos pais. É claro que era Gregory. William e Gregory e Allen. Então eu disse a minha mãe, que era uma senhora muito burguesa: “Escute. Você convida seus amigos e eu convido os meus e tenho certeza que se darão bem.” Porque eu ansiava pela ocasião de juntá-los, porque minha obsessão, toda a minha vida, havia

sido juntar pessoas que amo. Juntar essas pessoas que não se conheciam e criar uma espécie de mistura híbrida é criar novas culturas, é realmente fazer um evento-dinamite. Assim, eu soube que seria importante juntar essas duas gerações.

Allen era o único que estava realmente interessado, pois ele estava lendo *The Dada Poets and Painters* [Os poetas e pintores dadá] de Robert Motherwell. Estava com o livro em seu quarto. Então, eu disse a Allen: “E aí, você gostaria de encontrar alguns dos caras? Você gosta desse cara, Péret?” Ele disse: “Péret é um grande poeta, eu só li um poema dele em um pequeno magazine literário, mas ele é grande”. “Que tal Man Ray?” “Man Ray? Meu sonho é me encontrar com Man Ray.” “Que tal Duchamp?” Ele disse: “Duchamp? Duchamp? Tentei encontrá-lo em Nova York mas não consegui”. Então eu disse: “Vou mostrar o quanto te amo, cara, eu o estou convidando semana que vem em casa dos meus pais”. Então ele pôs uma gravata e uma camisa branca. Pôs sua roupa lavada. Disse a Gregory: “Ouça, cara, pelo menos tente, penteie seu cabelo e não beba”, é claro que se você dizia a Gregory para não beber, ele bebia cinco vezes mais. Fui com eles porque tínhamos que cruzar Paris e tomamos dois táxis. E a primeira coisa que o porra do Gregory fez foi vomitar na escadaria. Eu disse: “Uma das noites históricas da minha vida e eu vou me lembrar dela por Gregory vomitando, ó Cristo!” Então eu tive que lavar o vômito nas escadas porque não queria que a concière o fizesse – assim, problemas estúpidos como esse.

Entramos, umas cinquenta pessoas estavam lá, todo mundo em pé. Comecei a apresentar as pessoas, e Duchamp, Péret e Man Ray estavam lá. A mulher de Breton estava lá, mas Breton não veio aquela noite porque estava com gripe e de cama. André Pieyre de Mandiargues, o grande escritor, estava lá, e uns pintores fantásticos como Jean-Paul Riopelle estavam lá. Amigos, amigos. E eu fiz as apresentações e, evidentemente, ninguém tinha ouvido falar em Allen Ginsberg ou Gregory Corso ou William Burroughs porque seus livros ainda não haviam sido traduzidos, ainda não haviam sido publicados. Então, foi assim: “Como vai você?” Mas não foi “Muito prazer em conhecê-lo”, porque ainda não sabiam quem eram. Então, o que fizeram foi tomar um porre. E ao final, quando as pessoas começaram a ir embora, eu os vejo indo na direção de Duchamp. Gregory de mãos dadas com Allen. Duchamp estava sentado em uma cadeira, falando com as pessoas. A primeira coisa que o maldito Allen fez foi ajoelhar-se e começar a beijar os joelhos de Duchamp. Achando que fazia algo surrealista. E Duchamp ficou tão embaraçado.

Tão embaraçado! Allen estava completamente bêbado, e ele nunca ficava completamente bêbado. Havia feito uma mistura de uísque e vinho tinto. Estava tentando fazer algo que achava ser dadaísta. Porém a coisa mais embaraçosa ainda estava por vir. Gregory havia achado na cozinha uma tesoura, e cortou a gravata de Duchamp. Uma coisa tão besta, infantil. Conhecendo Gregory e Allen, é amoroso, é tentar ser humilde, é tentar dizer “Nós somos crianças, nós somos loucos, nós o admiramos.” Foi uma coisa amorosa.

Meu pai veio e disse: “Ah, seus amigos, hein? Onde você catou esses clochards?” Ele não chegou a dizer isso, mas seus olhos diziam. Eu estava chateado. Lá estavam gênios dos dois lados, sabe? Foi bobagem ficar chateado, porque na verdade Duchamp amou os caras e Man Ray amou os caras. Toda vez que os via, me diziam: “Onde estão seus beatniks americanos? Amo esses beatniks. Eles são completamente bêbados, mas são infantis, são maravilhosos, tenho certeza de que são grandes poetas.” De fato, Duchamp falava um inglês excelente, mas eles estavam bêbados demais para falar. Como você pode falar com um bêbado que está caindo pelo chão?

Allen contou a Peter como beijou Duchamp e o havia feito beijar Bill; como ele e Gregory se jogaram no chão e pediram a benção, assim como já haviam feito com Auden, puxando a barra de suas calças, ao que Duchamp objetou que era apenas humano; e como, quando Duchamp tentou ir embora, foram atrás engatinhando entre as pernas dos convidados bem-vestidos. Não mencionou que Gregory havia cortado a gravata de Duchamp. Tiveram sorte de Breton, tão formal, não estar presente.

Jean-Jacques prosseguiu: “Dois dias depois, Allen disse, ‘Acho que ferramos tudo’, e eu disse, ‘Esqueça, não faz mal.’ Eu disse, ‘Quero que você encontre Breton, então dei-lhe o endereço de Breton e Allen lhe escreveu, dizendo que gostaria de visitá-lo. Ajudei-o a traduzir a carta para o francês. Breton sabia dele através de mim, então escreveu uma resposta a Allen em um cartão postal. Breton tinha uma letra manuscrita extremamente refinada, clássica, em um francês literário, e respondeu a Allen dizendo: ‘Obrigado por sua nota, J-J. me contou sobre você, por favor venha em tal dia e tal hora, aqui está meu endereço.’ Mas Allen não conseguiu ler a letra manuscrita. E eu havia viajado para a Itália, e ele nunca foi. E assim encontrei Breton quando voltei, e ele disse, ‘Bem, seu amigo americano, ele não é muito educado.’ Eu disse, ‘O que você quer dizer?’ Ele respondeu, ‘Bem, eu lhe

mandei um convite e ele nunca me respondeu e nunca veio.' Fui falar com Allen, disse: 'Ele lhe mandou um convite, por que você não foi?' Ele disse, 'Recebi uma coisa esquisita, você pode me traduzir?' E assim ele perdeu a ocasião. Fiquei tão mal, pois queria que aquelas duas grandes mentes se encontrassem."

(Disponível em: <https://claudiowiller.wordpress.com/2012/03/17/beat-e-surrealismo-encontros-e-desencontros/>. Acesso em: 11 out. 2017.)

ANEXO B

Em um colóquio realizado em maio de 1993 no Centro Georges Pompidou, em Paris, Arthur Danto relembra um debate do qual Greenberg participara:

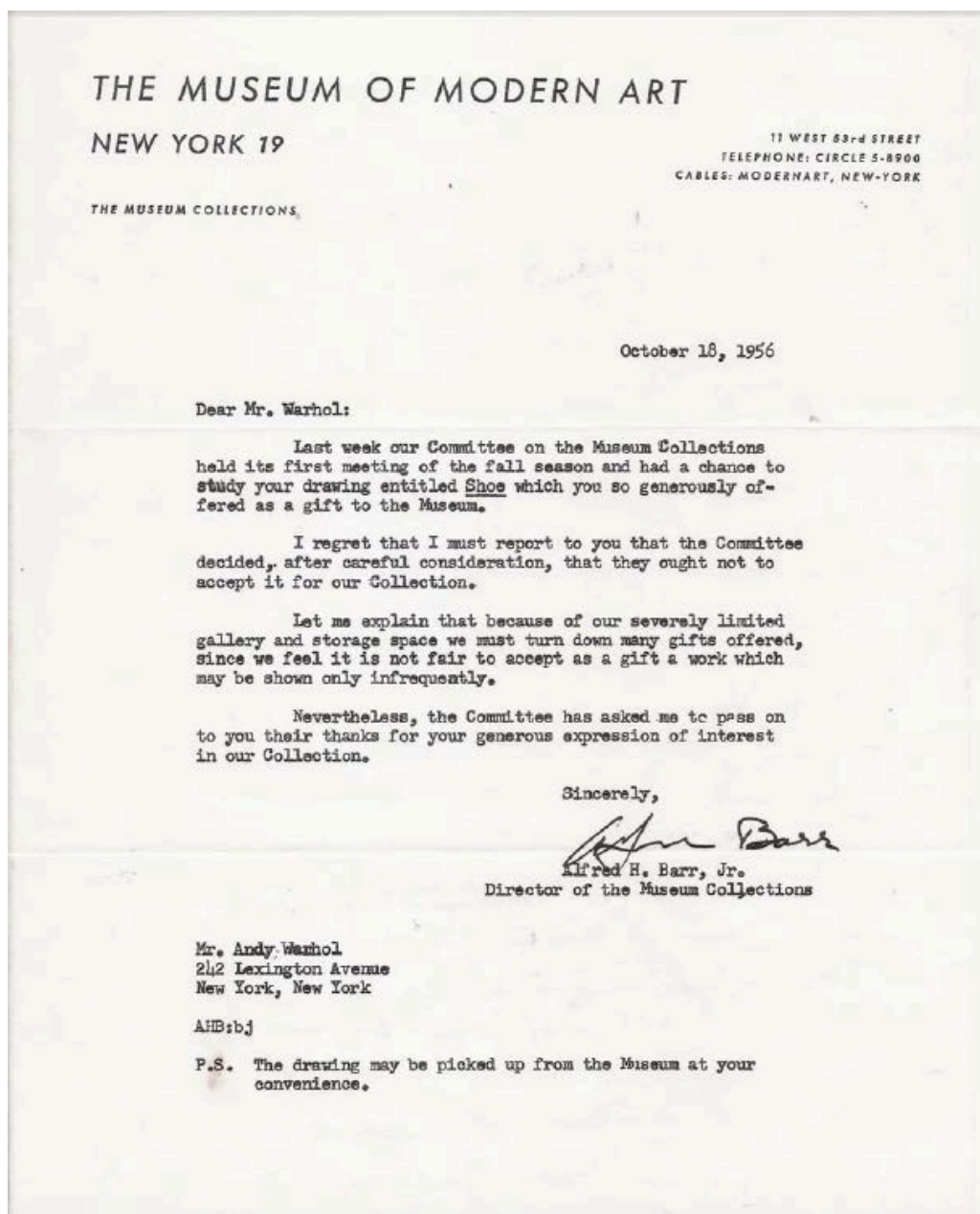
após ter aceitado discorrer sobre o que ele chamava de *a cena*, Greenberg precisou quealaria brevemente e que em seguida responderia a questões, exercício no qual se sentia particularmente à vontade e era excelente: rápido, mordaz, espirituoso, por vezes sarcástico, algumas vezes de uma humildade surpreendente [...]. A uma questão previsível, ele respondeu de maneira inesperada. Jamais, durante toda a sua história, afirmou Greenberg, a arte evoluíra tão lentamente quanto agora; na realidade, ao longo dos últimos 30 anos, nada se passara, absolutamente nada. E logo em seguida acrescentou, como um economista anunciando que permanecíamos em recessão: continuamos em período *pop*. Essa longa paralisia da criatividade terminaria um dia? Ele não sabia responder, mas, caso ela não terminasse em breve, isso só poderia significar uma coisa: a Decadence [...] Foi como se a era das trevas artísticas se abrisse diante de nossos olhos! (DANTO apud COUTO, 2003, p. 51)

Para o crítico, a *pop art* nunca fora verdadeiramente uma vanguarda, mas sim uma corrente vanguardista, “uma escola e uma moda”, não podendo ser considerada “um episódio autenticamente novo na evolução da arte contemporânea [...] Por mais divertida que seja a *Pop Art*, não a considero realmente original. A *Pop Art* desafia o gosto apenas superficialmente” (GREENBERG apud COUTO, 2003, p. 51).

Não foi apenas Greenberg que considerou a *pop art* uma arte menor, o próprio *The Museum of Modern Art* recusou os desenhos que Warhol quis doar. O MoMA incluiu desenhos de Warhol em uma mostra temporária. Ao fim da mostra, o artista presenteou o museu com os desenhos, mas este recusou a oferta (ver anexo C). Anos mais tarde, a obra de Warhol ocuparia um lugar de destaque no importante museu nova-iorquino.

ANEXO C

Carta do MOMA endereçada a Andy Warhol



Fonte: Disponível em: <https://papermag-img.rbl.ms/simage/https%3A%2F%2Fassets.rbl.ms%2F2540869%2F980x.jpg/2000%2C2000/geCWm6mEnJyoFVRD/img.jpg>. Acesso em: 24 ago. 2017.