

ARTE ENCARNADA: DE ANDY WARHOL A CHACAL

INCARNATED ART: FROM ANDY WARHOL TO CHACAL

Juliana Carvalho de Araujo de Barros⁷⁸

RESUMO: Nosso objetivo principal é fazer um estudo comparado dos multiartistas Andy Warhol e Chacal, a partir de uma perspectiva *bioescrítica*, que conjuga arte & vida. Para refletir acerca desta aproximação – arte viva, arte encarnada –, refletiremos desde Baudelaire, que retirou o artista da torre de marfim, passando por Marcel Duchamp, Oswald de Andrade, 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 elegê-los, pretendemos formar novas pontes entre os estudos literários e os de artes visuais, entendendo que ambos partilham das mesmas veredas, criando novas possibilidades de existência, vivência, experiência no mundo contemporâneo. Warhol e Chacal angariaram para seus trabalhos artísticos novas possibilidades de realização, transmissão e recepção, além de encarnarem a própria arte que criavam. Eles fazem-se fundamentais para pensarmos a arte pós-moderna e contemporânea e a figura do artista; não apenas buscaram colocar a vida no cerne da arte, mas também colocaram suas vidas no cerne de seus projetos artísticos. Performance da vida, vida *de* artista.

PALAVRAS-CHAVE: Andy Warhol; Chacal; Arte encarnada; Performance; Poesia; *Bioescrita*.

ABSTRACT: Our main goal is to make a comparative study of multiartists Andy Warhol and Chacal from a *bioescrítica* perspective, which combines art & life. To reflect on this approach - living art, incarnated art - we will reflect from Baudelaire, who took the artist out of the ivory tower, passing by Marcel Duchamp, Oswald de Andrade, until our artists, focus of this research: Warhol and Chacal, who understood well the inheritance they received from their predecessors and took further steps, creating new relationships between artist, life and art. In choosing them, we intend to form new bridges between literary and visual arts studies, understanding that both share the same paths, creating new possibilities of existence, livinghood and experience in the contemporary world. Warhol and Chacal have brought to their artistic works new possibilities of accomplishment, transmission and reception, besides embodying the very art they created.

⁷⁸ Professora titular na UNIP/DF. Doutora em Literatura Comparada e Teoria Literária pela UERJ. Email: jucarvalho0301@gmail.com. Este artigo é fruto de minha tese de doutorado, orientada pela professora Dra. Ana Cristina de Rezende Chiara.

They are fundamental for thinking about postmodern and contemporary art and the figure of the artist; not only sought to put life at the heart of art, but also put their lives at the heart of their artistic projects. Performance of life, life of artist.

KEYWORDS: Andy Warhol; Chacal; Incarnated Art; Performance; Poetry; *Bioescrita*.

1. INTRODUÇÃO

A arte, há milênios, era preferencialmente racional e permeada por metodologias intelectuais – protagonismo do intelecto sobre o corpo no processo artístico. Dessa forma, nasceu a primeira questão desta pesquisa: como o artista rompe com esta tradição do corpo espectral? Warhol e Chacal convocam o corpo (nas mais diversas acepções da palavra) a penetrar na cena artística. Eles são, por isso, importantes para suas gerações. Por isso, fizemos um estudo comparado sobre esses dois artistas que angariaram para seus trabalhos artísticos novas possibilidades de realização, transmissão e recepção da arte, além de encarnarem a própria arte que criavam.

Eles são artistas pós-vanguardas europeias, então o ordinário estará no cerne de suas obras. É o objeto do cotidiano que vai ocupar o espaço no museu, e ainda, sem alteração aparente. A linguagem do cotidiano, coloquial, vai figurar no poema. Estreita-se a relação arte e vida. Eles perdem sua aura e acham por bem perdê-la e serem vistos “como simples mortais”, como quis Baudelaire. Se constroem como artistas feitos de carne e de arte.

Existência precária e lugar-melancolia eram pares naqueles anos 1970, de contingência radical da arte, tanto na América de Chacal quanto na de Warhol. 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.

2. DO LUGAR-MELANCOLIA À ENCARNAÇÃO DA ARTE

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 infindáveis, 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” (NIETZSCHE apud DIAS, 2011, p. 85).

Bela alma, Nietzsche transforma sua própria vida em arte. Em *O nascimento da tragédia*, as forças apolíneas e dionisíacas 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 dionisíacas, 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. (NIETZSCHE apud 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” (id., ibid.). A partir do impulso dionisíaco (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” (NIETZSCHE apud 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.

3. SOB AS MÁSCARAS WARHOLIANAS

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... [...] 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)

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)

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. (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.

4. SOB AS MÁSCARAS CHACALINAS

Já em Chacal, 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. Silviano Santiago aponta a alegria como um modo maior de manifestação da “descoberta assustada e indignada da violência do poder” (SANTIAGO, 1989, p. 13).

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)

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 traficante⁷⁹ 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
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, 2016, p. 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”. 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

⁷⁹ Referência ao poema “Todo poeta é um traficante de armas” (Chacal).

descompromissada é a “resposta à ordem” vigente. Poderíamos ainda pensar em uma alegria desbundada, vinda de uma geração que se sentia saturada.

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.

5. ARTE ENCARNADA: DA ARTE À VIDA E DA VIDA À ARTE

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.

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 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.

Em “Formas de vida: el arte moderno y la invención de sí”, Bourriaud relata um fato sobre Marcel Duchamp que elucidada 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)

O francês Marcel 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.

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)

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, Blowjob, 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.” (WARHOL apud SCHENKEL, 2015, p. 99). Muitas obras de Warhol buscam mobilizar o público. É o caso da série *Diagramas de dança*, de 1962.

Warhol retirou seis esquemas de um livro de instruções de como dançar *foxtrote* instalou as telas que fez a partir das imagens no chão da StableGallery (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 [...]. 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.

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 wick 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), *BlowJob*, de 1963(35 minutos de câmera parada, enquadrando apenas um rosto masculino que recebe sexo oral)–, 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 agora 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.

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.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

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.

Mais uma vez, Chacal convoca os poderes mágicos da palavra poética, poeta-xamã⁸⁰ 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. 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”.

A própria pele do artista é seu suporte artístico. 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. 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. Estes artistas mobilizam também o corpo do espectador. Somos convidados a interagirmos, seja com os

⁸⁰ 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.

Diagramas de dança de Andy Warhol ou nos espetáculos de Chacal. Dançar na galeria de arte ou no palco de Chacal é produzir novas formas de ser e estar, reinventando formas de habitar galerias, museus, teatros, 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. Assim, sobretudo, esta tese buscou defender a hipótese de uma arte mais próxima à vida.

REFERÊNCIAS

- BOURRIAUD, Nicolas. *Formas de vida: El arte moderno y la invencion de sí*. Murcia: Cendeac, 2016.
- BRITO, Antônio Carlos de. “Tudo da minha terra”. In BOSI, A. *Cultura brasileira, temas e situações*. São Paulo: Ática, 2004.
- CHACAL. *Tudo (e mais um pouco)*. Poesia Reunida (1971-2016). São Paulo: Editora 34, 2016.
- _____. *Belvedere*. Rio de Janeiro/São Paulo: 7 Letras/Cosac Naify, 2007.
- _____. *XXV*. Natal: Jovens Escribas, 2015.
- CHIARA, Ana. “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. *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- COSTA, Luiz Cláudio da. O cinema expandido de Andy Warhol: repetição e circulação. *Revista Poiésis*, n. 12, p. 23-38, nov. 2008.
- DIAS, Rosa. *Nietzsche, vida como obra de arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de Viagem: CPC, vanguarda e desbunde 1960/70*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.
- KRISTEVA, Julia. *Sol negro: depressão e melancolia*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- LOBATO, Claudio et all. *As incríveis artimanhas da Nuvem Cigana*. Documentário. Direção: Claudio Lobato e Paola Vieira. 80 min. Rio de Janeiro: Curta, 2016.
- MEDEIROS, Fernanda. *Chacal. Ciranda da poesia*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

PACHON, Vera. *Andy Warhol*. Barcelona: Ediciones Polígrafa S.A. y GlobusComunicación S.A., 1997.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

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>. Acessado em 12 de março de 2015.

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. Acessado em 11 set. 2017.

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. Acessado em 28 ago. 2017.

TRÉTIACK, Philippe. *Andy Warhol*. New York: Universe/Vendome: 1997.

TORRES, Fernanda Lopes. *Yves Klein, Andy Warhol e Joseph Beuys: Lugares de melancolia*. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2006.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

WARHOL, Andy. *A filosofia de Andy Warhol*. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2008.

_____ e HACKETT, Pat. *Popismo: os anos sessenta segundo Andy Warhol*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.

Recebido em 01/12/2018,

Aceito em 02/03/2019.