



Flipping | Revisitando Pop

ESTÉTICA E POLÍTICA NAS AMÉRICAS 1967 – 2017

PUBLICAÇÃO DIGITAL

SEMINÁRIO INTERNACIONAL FLIPPING: REVISITANDO POP

MAM DE SÃO PAULO 08 E 09 DE DEZEMBRO DE 2017

ESTA PUBLICAÇÃO É RESULTADO DO SEMINÁRIO INTERNACIONAL FLIPPING / REVISITANDO POP REALIZADO NOS DIAS 8 E 9 DE DEZEMBRO DE 2017 NA OCASIÃO DO 35º PANORAMA DE ARTE BRASILEIRA NO MAM DE SÃO PAULO. ORGANIZADO PELO INSTITUTO MESA EM COLABORAÇÃO COM LUIZ CAMILLO OSORIO, CURADOR DO 35º PANORAMA, O SEMINÁRIO PROPÔS EXPLORAR AS SINERGIAS ENTRE DUAS IMPORTANTES EXPOSIÇÕES DE 1967, REVISITADAS POR OCASIÃO DOS SEUS 50º ANIVERSÁRIOS: A CONTRIBUIÇÃO AMERICANA PARA A IX BIENAL DE SÃO PAULO, CONHECIDA COMO A “BIENAL DO POP ART” E A EXPOSIÇÃO/MANIFESTO “NOVA OBJETIVIDADE BRASILEIRA”, SINTETIZANDO A PROPOSTA DAS NOVAS VANGUARDAS BRASILEIRAS, ORGANIZADA POR UM GRUPO DE ARTISTAS E CRÍTICOS NO MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO (MAM-RIO). RESSALTA-SE O LEGADO DESTAS CONVERGÊNCIAS HISTÓRICAS PARA O CONTEMPORÂNEO NA RETOMADA DO TEXTO “ESQUEMA GERAL DA NOVA OBJETIVIDADE” ESCRITO POR HÉLIO OITICICA E USADO COMO PONTO DE PARTIDA CONCEITUAL PARA A CURADORIA DO 35º PANORAMA.

Flipping | Revisitando Pop

ESTÉTICA E POLÍTICA NAS AMÉRICAS 1967–2017

ORGANIZAÇÃO | INSTITUTO MESA

COLABORAÇÃO | LUIZ CAMILLO OSORIO

REALIZAÇÃO

TERRA
FOUNDATION FOR AMERICAN ART

INSTITUTO
**ME
SA**

mam

SUMÁRIO

PREFÁCIO

FELIPE CHAIMOVICH 5

APRESENTAÇÃO

LUIZ CAMILLO OSORIO | JESSICA GOGAN 7

ARTIGO / KEYNOTE

JONATHAN FLATLEY 12

ENSAIOS

ANA MARIA MAIA 42

DENILSON LOPES 50

IZABELA PUCU 60

JESSICA GOGAN 74

KEN ALLAN 88

LUIZ FERNANDO RAMOS 98

SÉRGIO MARTINS 108

SÔNIA SALZSTEIN 119

ENTREVISTA

MAX HINDERER CRUZ (INTRODUÇÃO) 132

HÉLIO OITICICA E MARIO MONTEZ 135

AGRADECIMENTOS 167

CONTRIBUIDORES 170

FICHA TÉCNICA 174

PREFÁCIO | FELIPE CHAIMOVICH

O Seminário Internacional Revisitando Pop veio complementar a exposição 35° Panorama da Arte Brasileira do Museu de Arte Moderna de São Paulo, agregando uma reflexão teórica composta por múltiplas vozes à principal mostra regular da instituição. Criado em 1969, o Panorama da Arte Brasileira recoloca a cada dois anos uma mesma pergunta: o que é a arte brasileira hoje? E, a cada edição, novos curadores propõem interpretações para essa indagação inesgotável. Ao nos associarmos ao Instituto Mesa e à Terra Foundation na realização deste seminário, aprofundamos o questionamento sobre este momento de nossa produção artística, ampliando assim o espaço de debate para além das salas expositivas.

O curador Luiz Camillo Osorio propôs, como tema para o 35° Panorama, o cinquentenário da exposição "Nova Objetividade Brasileira", ocorrida em 1967. Tal foco permitiu estender o objeto deste seminário à representação norte-americana de arte pop na Bienal Internacional de São Paulo daquele mesmo ano de 1967, evidenciando a amplitude de aspectos históricos envolvidos neste Panorama da Arte Brasileira.

É com grande satisfação que o Museu de Arte Moderna de São Paulo participa da divulgação das apresentações que compuseram o Seminário Internacional Revisitando Pop, por meio da qual podemos ampliar a inclusão do público nas atividades do museu.

APRESENTAÇÃO | JESSICA GOGAN E LUIZ CAMILLO OSORIO

Planejado em conjunto com a exposição 35º Panorama da Arte Brasileira do MAM-SP (26 de setembro - 17 de dezembro de 2017) o Seminário internacional Flipping / Revisitando Pop propôs explorar as sinergias entre duas importantes exposições de 1967, revisitadas por ocasião dos seus 50º aniversários: a contribuição americana para a IX Bienal de São Paulo, conhecida como a “Bienal do Pop Art” e a exposição/manifesto “Nova Objetividade”, sintetizando a proposta das novas vanguardas brasileiras, organizada por um grupo de artistas e críticos no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-Rio). Ressalta-se o legado destas convergências históricas para o contemporâneo na retomada do texto “Esquema Geral da Nova Objetividade” escrito por Hélio Oiticica e usado pelo curador Luiz Camillo Osorio como ponto de partida conceitual para o 35º Panorama. Longe de qualquer visada nostálgica ou de retorno aos termos do debate da década de 1960, o esforço deste seminário, assim como do Panorama, foi visitar as tensões entre arte e política que atravessavam aquelas poéticas e exposições de 1967, de modo a abrir novas possibilidades para enfrentarmos o presente. As adversidades são distintas, mas seguimos na luta.

Com o apoio da Terra American Art Foundation o seminário buscou contrapor as visões gerais da celebração da cultura de consumo e pop arte, através novas leituras críticas, lugares e perspectivas de fala para além do eixo Nova York – Londres. Neste sentido foram abordadas as estratégias artísticas da época que desafiavam mitos modernistas de pureza estética criando novas zonas de hibridação política, cultural e social. Para Mário Pedrosa essa foi a virada pós-moderna sintetizada como arte ambiental. Cabe indagar diante do contexto contemporâneo, cada vez mais fragmentado e complexo, como podemos abordar estas releituras, a partir do que o teórico Walter Mignolo sugere como uma certa "desobediência epistêmica"? Ou seja, como podemos decolonizar as leituras históricas da arte e desvincular, tanto em conteúdo como em método, as macro-narrativas e posições tradicionais, retrabalhando-as a partir de diferentes pontos de vista? O Seminário internacional Flipping / Revisitando Pop buscou catalisar estas possibilidades através de novas

leituras da pop art americana e das práticas das vanguardas brasileiras dos anos 1960.

Organizado pelo Smithsonian Institute, a contribuição americana para a IX Bienal de São Paulo contou com uma retrospectiva de Edward Hopper e a exposição “Environment USA 1957 – 1967”, apresentando trabalhos de Robert Rauschenberg, Edward Ruscha, Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg e Andy Warhol, entre outros. O comissário, o então curador do MoMA, William C. Seitz, traçou um paralelo "não sentimental e às vezes irônico, humorístico ou desencantado" entre a vida americana de Hopper antes da década de 1920 e a década de 1960. A seleção incluiu *Three Flags*, por Jasper Johns, *Gas Station* por Edward Ruscha e *Buffalo II* por Robert Rauschenberg além de três obras de Warhol da sua série *Death and Disaster* (1962 - 1967). Essas obras e a afirmação de Seitz sugerem uma compreensão do pop além de seu verniz consumista. Ao mesmo tempo, no contexto da ditadura militar (1964 - 1985), uma geração de artistas radicalizava sua busca por um posicionamento específico da vanguarda brasileira articulada pela síntese de Oiticica nas proposições da "Nova Objetividade". Ressalta-se a atualidade deste texto com foco nas mudanças ético-estéticas, no engajamento social e político, na redefinição de uma vontade construtiva e no retorno à questão da participação e da anti-arte. Além disso, na mesma medida em que se intensificava o trânsito de exilados e a diáspora artística, aumentavam as sinergias transnacionais da contracultura resultando em experiências vitais como as obras-manifesto *Exploding Plastic Inevitable* de Andy Warhol nos EUA, e *Tropicália* de Oiticica no Brasil.

Através da cartografia destas várias perspectivas, o seminário buscou deflagrar outras formulações do pop através de novos diálogos Brasil-Estados Unidos reunindo pesquisadores brasileiros, artistas, estudantes e convidados internacionais com foco nas re-leituras históricas e contemporâneas do pop, nas exposições de 1967, o camp e as diversas relações entre as práticas artísticas e o espaço social na década de 1960. Tendo, é claro, como pano de fundo, a exposição apresentada no 35º Panorama.

Nesta publicação foram reunidas nove contribuições dos palestrantes nacionais e internacionais com inclusão especial do artigo “Like Andy Warhol” [Assim Como Andy Warhol] do conferencista Jonathan Flatley. Nos oferecendo uma nova leitura da obra de Andy Warhol, Flatley apresentou a tese explorada no seu livro *Like Andy Warhol*

(Duke University Press, 2017) a partir da famosa frase do artista “Pop é gostar das coisas”, tratando “o gostar de Warhol como uma práxis, um trabalho afetivo desinstrumentalizado que — num contexto em que, segundo Warhol, ‘seria muito mais fácil não se importar’ — visava engajar e transformar o mundo”.¹ Distingue, também, um esforço pedagógico no gostar promíscuo de Warhol, uma tentativa ambiciosa para iniciar os outros em seus prazeres. No seu artigo para a publicação *Flipping / Revisitando Pop*, Flatley também situa sua abordagem no contexto sócio-cultural do Brasil-EUA da época, da IX Bienal de São Paulo e alguns paralelos entre o Warhol e o trabalho de Oiticica e Tropicália.

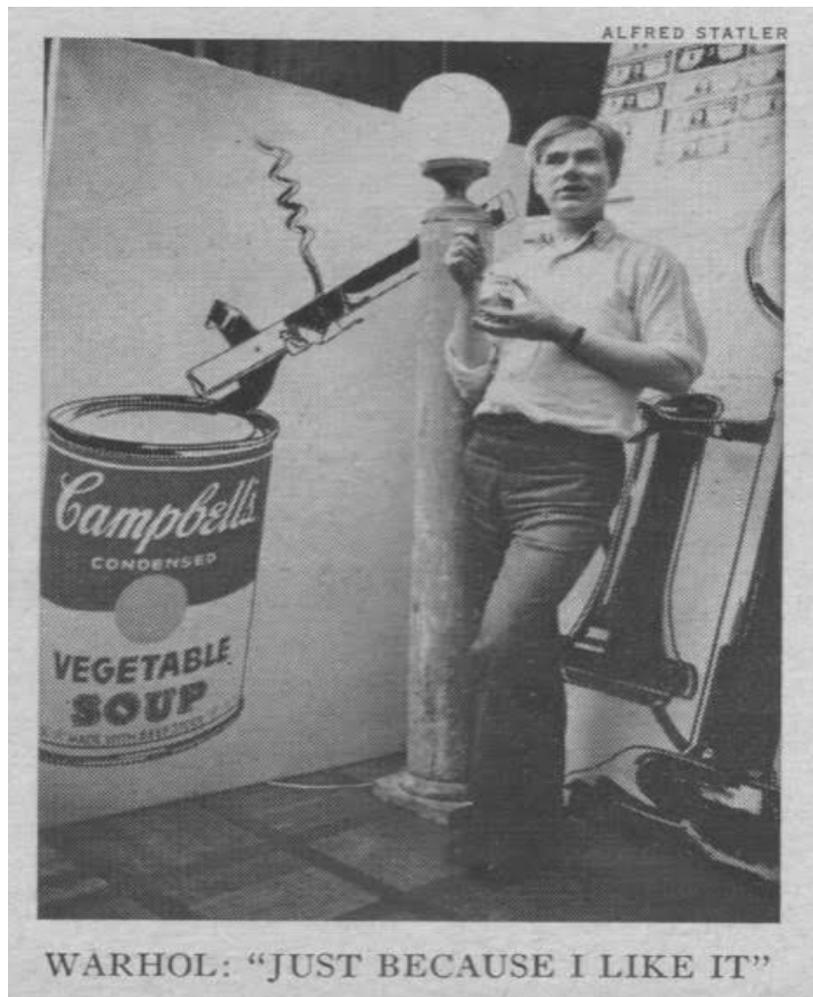
A partir da mesa “Re-Leituras do Pop e das vanguardas dos anos 60” os ensaios exploraram novos olhares sobre a crítica e as práticas artistas da época e também o papel das instituições nestas “re-leituras.” Sérgio B. Martins através de uma análise da recepção crítica da Bienal “Pop” em 1967 e a produção brasileira (especialmente de Antonio Dias) trouxe uma ótica crítica mais complexa do momento, um pop antropofágico, dialogando tanto com o contexto sócio-cultural e artístico no Brasil na época quanto com o pop e o Nouveau réalisme francês de Pierre Restany. Sônia Salzstein buscou delinear “um aspecto em particular que sobressai na arte brasileira do século XX” que são as “figuras do desvio, da burla, da transgressão e da falta”, ao mesmo tempo ela questionou uma abordagem que busca “estabelecer uma relação de afinidade entre aquele ambiente radicalizado do ponto de vista social, político e cultural, e a situação contemporânea brasileira”. Jessica Gogan, a partir de obras de Andy Warhol expostas na IX Bienal em 67 e suas experiências curatoriais-pedagógicas no Museu Warhol, explorou no contexto institucional, a potencia coletiva, transdisciplinar e mesmo popular destas releituras “tomando por base o título da exposição do 35º Panorama em suas multiplicidades”.

A mesa “(Tropi) Camp” mergulhou no conceito do *camp* no trabalho de Andy Warhol, Jack Smith e Hélio Oiticica, no cinema, e no jogo entre margens e *mainstream* no momento cultural dos anos 60. Para sua contribuição para esta publicação Max Hinderer Cruz explorou a atitude “tropicamp’ compartilhada, o verdadeiro avesso tropical do que Oiticica via como o pop ‘superamericano’ de Warhol” e como proposta inédita em português por sugestão de Max em colaboração com o Projeto

¹ SLATE, Lane. “USA Artists: Andy Warhol and Roy Lichtenstein”. In: *IBYM*, 1966. p 81; ele repete em BERG, Gretchen. “Andy Warhol: My True Story”. In: *IBYM*, 1966. p 96.

Hélio Oiticica publicamos aqui a tradução da entrevista com Hélio Oiticica e Mario Montez feita em 1971. Mas este “tropical” sul americano também era desconstruído como Oiticica observa na entrevista “tem uns pontos fantásticos aqui [...] tem muita relação entre a obra de Jack Smith, o seu trabalho e as coisas da Tropicália no Brasil“. Luiz Fernando Ramos segue este fio tecendo conexões entre Smith e Oiticica, bem como, “enquanto gêmeos na eleição de alegorias tropicais queer, Carmem Miranda e Mario Montez.” Por fim Denilson Lopes, trazendo uma breve genealogia do *camp*, enfatizou a potência do mesmo com “uma possibilidade, não de fuga, de escapar da realidade a partir do mundo da fantasia” mas “a partir da encenação de afetos no palco como forma de encontrar um outro modo de vida centrado no artifício, sem que os discursos de identidade fossem negados ou simplificados.”

A mesa “Do museu para a rua/da rua para o museu” investigou os entrelaçamentos entre práticas artísticas, os espaços sociais e a sensibilidade pop na década de 1960. Os três ensaios para a publicação *Flipping / Revisitando Pop* ofereceram distintas perspectivas sobre este diálogo dentro/fora das instituições. No seu ensaio Ana Maria Maia discutiu os inúmeros esforços de deslocamento, identificação e apropriação de novos “circuitos” (urbanos, industriais, monetários, midiáticos etc.) para os ambientes por artistas dessa geração com foco nos trabalhos de Analívia Cordeiro e Antonio Manuel. Por sua vez Ken Allan explorou a influência do contexto pop em Los Angeles, além do mais conhecido “cool school” e a obra de Ed Ruscha, nos “tableaux” do artista Ed Keinholz, como ele chamava essas complexas instalações, trazendo um imaginário marginal para dentro da instituição desafiando as normas da época com “temas como prostituição, sexo na adolescência, a família disfuncional, a Guerra do Vietnã e violência”. Por fim, Izabela Pucu examinou “a fronteira entre festa e manifestação contida no questionamento dos próprios limites da arte, das suas formas tradicionais de circulação e produção” e como “essas ações reforçavam a permeabilidade desejada entre o “espaço de arte” e o “espaço de vida”, apontando para potências políticas e também a potencialidade de uma nova institucionalidade brasileira influenciada pelo “Esquema de Nova Objetividade” de Oiticica.



"Just Because I Like it." *Time*, 11 de maio, 1962. Foto original: Alfred Statler *Andy Warhol in his studio at 1342 Lexington Avenue, New York City*, abril 1962. Coleção: The Andy Warhol Museum, Pittsburgh, a Museum of Carnegie Institute.

Like Andy Warhol [Assim Como Andy Warhol]

JONATHAN FLATLEY

Quando eu coloco [a Carmen Miranda] em uma música [minha] é como o Andy Warhol colocando a lata de sopa nas pinturas dele.

Caetano Veloso¹

Ao considerar a repercussão que a Bienal de São Paulo de 1967 possa ter em 2017 e até que ponto a arte daquele momento poderia (e ainda pode) atravessar as fronteiras

¹ DIBBEL, Julian. In: "Notes on Carmen". *The Village Voice*, 29 out. 1991. Citado por BROWNING, Barbara. *Caetano Veloso's A Foreign Sound*. Bloomsbury Academic, 2017.

dos EUA para chegar ao Brasil e, também, percorrer o caminho inverso, eu me vejo retornando a algumas indagações básicas. O que é razoável esperar quando você se depara com uma obra de arte nos dias de hoje? Como o contexto do país molda essas expectativas? Queremos nos sentir amparados e sustentados pela beleza de um mundo que aparenta ser diferente do nosso? Reconnectados ao cotidiano? Motivados à ação política? Sentimos que precisamos chorar? É evidente que algumas pessoas ainda *gostam* de arte nos dias de hoje e esperam dela alguma coisa, mesmo que, como ressaltou Adorno certa vez, também seja “autoevidente que nada relativo à arte é mais autoevidente, nem sua vida interior, nem sua relação com o mundo, nem mesmo seu direito de existir”.² Essa falta de autoevidência se intensificou, sobretudo, a partir de 1967 (a menos que estejamos nos referindo, talvez, à função da arte como um instrumento de especulação financeira e investimento, o que está agora mais forte do que nunca).

Como observou Luiz Camillo Osorio, quando Hélio Oiticica escreveu, em 1967, o “Esquema Geral da Nova Objetividade” (a inspiração para o Panorama de Osorio), “a utopia moderna e o sonho revolucionário tinham se dissolvido”³ no Brasil. Depois do golpe militar em 1964, a arte foi obrigada a reconsiderar seu modo de atividade e suas “maneiras de confrontar o poder estabelecido”.⁴ Nesse contexto, Oiticica defende uma “vontade construtiva” que iria se valer de influências e materiais estrangeiros e incorporá-los livremente em um processo de autotransformação construtivo e contínuo. Deixaria para trás os sonhos de negação e de transcendência, abandonando a tentativa de compensar ou redimir as alienações e os danos da vida cotidiana em um espaço autônomo da arte. Encontraria, então, meios para se engajar diretamente no mundo e assumir “uma posição a respeito dos problemas políticos, sociais e éticos”.⁵ Seguindo o pensamento de Ferreira Gullar, Oiticica sugeriu que a arte participasse “dos eventos e dos problemas do mundo para influenciá-los e modificá-los”.⁶ A proposta era criar meios para que o público sentisse e percebesse o mundo de forma diferente, não se sentisse passivo, sem esperança, nem cético diante de um cenário político hostil e contraditório. As respostas artísticas do próprio

² Theodor Adorno, *Aesthetic Theory* trans. Robert Hullot-Kentor (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997), 1.

³ OSORIO, Luiz Camillo. “Brasil Por Multiplicação / Brazil by Multiplication”. *35º Panorama da Arte Brasileira: Brasil por multiplicação*. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 2017. pp.14-33, 14.

⁴ *Ibid*, pp. 14-15.

⁵ OITICICA. “Esquema Geral da Nova Objetividade / General Scheme of the New Objectivity”. *Panorama*. pp. 42-63, 57.

⁶ OITICICA. p. 57.

Oitícica – por exemplo, a criação de ambientes, objetos e parangolés acionados pelo movimento do corpo que os vestia – foram aclamadas em outros lugares.⁷ Osorio identifica essas proposições como um desafio ao momento atual em que os brasileiros (e não só os brasileiros) ainda podem dizer “DA ADVERSIDADE VIVEMOS!”.⁸

Já em 1967, também nos EUA, os artistas tinham se distanciado do projeto de criar uma zona estética separada daquela caracterizada pela cultura de massa e pelo capitalismo de consumo. Alternativamente, essa nova geração de artistas buscou – como observou William Seitz em seu artigo no catálogo da Bienal de São Paulo de 1967 – o engajamento com o “ambiente”, tema da sua exposição. O conceito não se referia apenas ao que Seitz chamou de “situação psicossocial”, um certo ânimo geral ou uma atmosfera que organizava “comportamentos, hábitos e símbolos”. Referia-se também a um “fator, antes de pequena importância, mas, agora, dominante: a mídia de comunicação de massa”.⁹ “A abundância de material visual relacionado aos de *outdoors*, jornais, revistas e televisão que bombardeia a visão incessantemente” havia se tornado matéria-prima para os trabalhos de artistas “proto-Pop”, como Robert Rauschenberg e Jasper Johns, e de artistas Pop ou de “imagem comum”, como Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Ed Ruscha, James Rosenquist, Claes Oldenberg, Tom Wesselman e Robert Indiana.¹⁰ Ou, como disse Warhol, “os artistas Pop faziam imagens que qualquer um que passasse pela Broadway conseguiria reconhecer numa fração de segundo – revistas em quadrinho, mesas de piquenique, calças masculinas, celebridades, cortinas de banheiro, geladeiras, garrafas de Coca-Cola – todas as grandes coisas modernas que os expressionistas abstratos se esforçaram tanto para não notar”.¹¹

Meu ponto é que a obra de Warhol correspondia ao esquema delineado por Oitícica, visto que estava profundamente envolvida com a estética, se considerarmos o sentido dessa palavra no grego antigo, que se referia “ao todo da percepção e

⁷ Ver, por exemplo, (entre muitos outros) trabalho contemporâneo de Mário Pedrosa: PEDROSA, Mário. “Environmental Art, Postmodern Art, Helio Oitícica”. *Primary Documents*. Org. de Gloria Ferreira e Paulo Herkenhoff. Trad. de Stephen Berg. Nova York: MOMA, 2015; e SMALL, Irene V. *Helio Oitícica: Folding the Frame*. Chicago: University of Chicago Press, 2016.

⁸ OITÍCICA. p. 63.

⁹ SEITZ. p.37.

¹⁰ Ibid.

¹¹ WARHOL, Andy. HACKETT, Pat. *POPism: The Warhol 60s*. Nova York: Harcourt Brace Jovanovich, 1980. p. 3.

sensação humanas”, segundo Terry Eagleton.¹² Warhol ficava encantado com as formas pelas quais o sensorio humano estava interagindo com as novas tecnologias de reprodução e mediação, isto é, com o amplo conjunto de processos que caracterizaram a modernidade nos EUA em meados do século XX (a comodificação, a urbanização, a expansão da cultura de massa e de seu público, a produção em massa de tudo, desde comida até carros e música) e com o novo mundo de imagem e objeto criado por esses processos. O abandono do sonho modernista não tornou o trabalho artístico de Warhol menos ambicioso. Na verdade, sua visão sobre a estética do Pop é quase totalizante: uma vez que você “pensasse pop” — disse ele em *POPism* —, “jamais conseguiria ver a América da mesma forma”.¹³

Contudo, como indica seu comentário, essa ambição se centrava na “América”. (Um pouco mais tarde, os trabalhos de Warhol começaram a abordar mais diretamente modos globais da fama, como se vê pelos retratos de Mao Tsé-Tung e Pelé, além das pinturas de *Hammer and Sickle*.) Portanto, se, por um lado, o trabalho de Warhol (junto com as outras pinturas Pop reunidas por Seitz) correspondia ao apelo de Oiticica por uma arte que funcionasse ambientalmente, por outro, a origem indubitavelmente norte-americana desse material visual apresentava problemas à sua recepção no Brasil. Nos Estados Unidos, as Latas de Sopa Campbell e as imagens de Marilyn Monroe, Elvis Presley, Elizabeth Taylor ou Jackie Kennedy, por exemplo, eram poderosas porque já faziam parte do cotidiano; todos já tinham uma certa relação emocional com essas imagens. A exploração insistente que Warhol fazia das lógicas da cultura de massa, das tecnologias de reprodução, das *commodities*, do consumo e da fama (em um momento em que tudo isso desempenhava um papel crítico na transformação da sociedade e da cultura estadunidense, bem como na própria história do capitalismo) tinha outro significado em um contexto como o brasileiro, no qual as transformações da cultura e da sociedade do capital se desenrolaram diversamente.

De fato, em 1967, era preciso desconsiderar o apoio dos EUA ao golpe militar para conseguir ser otimista em relação a esse país. O golpe, como observou Caetano Veloso, era visto como “uma decisão para deter a reparação das terríveis desigualdades sociais no Brasil e para, ao mesmo tempo, consolidar a supremacia

¹² EAGLETON, Terry. *The Ideology of the Aesthetic*. Oxford: Blackwell, 2004. p. 13.

¹³ *POPism*. p. 39.

norte-americana no hemisfério”.¹⁴ Nesse contexto, a exposição de Seitz pode parecer uma outra parte do projeto imperialista em andamento. Mário Pedrosa viu as obras Pop na bienal como uma espécie de ratificação, no estilo propaganda, de uma cultura de consumo que não existia no Brasil. Elas indicavam uma “conformidade complacente”.¹⁵ Por outro lado, “em países como os nossos” — escreveu ele, invocando a linguagem do subdesenvolvimento — “o Pop não pode ter o mesmo objetivo”.¹⁶ Não deve ressaltar, como uma propaganda, “as virtudes dos produtos”. Em relação a esse ponto, é preciso ressaltar que Pedrosa expressou uma visão bastante semelhante à de muitos críticos norte-americanos do Pop, que também não toleravam a sua aparente ratificação da cultura de consumo (vista por críticos de ambos os lados como corrompida) e sua rejeição escandalosa dos valores artísticos do expressionismo abstrato.

A despeito de qualquer ambivalência que pudesse haver em relação à cultura de massa norte-americana (Caetano Veloso, por exemplo, observou que “nada nos convenceria que Brigitte Bardot pudesse ser minimamente inferior a Marilyn Monroe”¹⁷), essa cultura — tanto no Brasil como nos EUA — estava “toda à nossa volta”.¹⁸ Assim, era também um foco inevitável de vários sentimentos e vínculos. A exposição de Seitz parece ter sido idealizada para demonstrar em que nível o ambiente visual formado pela nova e onipresente cultura de massa onipresente — e, por associação, pela atmosfera “psicossocial” que criava — estava aberto à transformação e ao engajamento artístico. Ao menos com as três pinturas de Warhol que ele escolheu para a exposição, Seitz tentou enfatizar imagens que pudessem ter um alcance mais global e que, em todo caso, dificilmente fossem vistas como ratificações cínicas da cultura do consumo. A grande tela *Saturday Disaster* (final de 1963 / início de 1964) retratava um terrível acidente de carro com os corpos ensanguentados e deformados das vítimas, inclusive um corpo dobrado de forma impossível por cima da moldura distorcida da porta do carro. Com suas 15 imagens da cadeira elétrica da penitenciária Sing Sing, usada para eletrocutar Julius e Ethel Rosenberg, condenados por espionagem, *Orange Disaster nº 5* retrata o poder letal do Estado — um lembrete veemente que é no monopólio do uso da força violenta que

¹⁴ VELOSO, Caetano. *Tropical Truth: A Story of Music and Revolution in Brazil*. Trad. de Isabel de Sena. Org. de Barbara Einzig. Nova York: Da Capo Press, 2002. p. 5.

¹⁵ PEDROSA, Mário. “Geegaws and Pop Art”. *Primary Documents*. pp. 199-202, 201.

¹⁶ “From American Pop to Dias, the Sertanejo,” *Primary Documents*. pp. 320-323, 321.

¹⁷ *Tropical Truth*. p.17.

¹⁸ *Ibid*, p. 10.

se estabelece o Estado (tanto no Brasil como nos EUA). A pintura que Warhol fez de Jackie (*The Week That Was II*, 1964) altera (e até mesmo reverte) a associação entre o poder estatal e a morte; nela vemos a esposa do presidente Kennedy antes e depois do assassinato de seu marido, nunca tão famosa e tão admirada como em seu momento de luto (sobre as pinturas de Jackie, ver mais abaixo). Na sobreposição de Seitz, o luto de Jackie nos faz lembrar da maneira como vivemos (ou não) o luto pelas mortes que aparecem no noticiário, incluindo a daqueles mortos pelo próprio Estado. Essas pinturas parecem perguntar: o que é exatamente digno de luto e por quem? Em todo caso, essas três pinturas retratam de forma diferente os carros, os postos de gasolina, as tirinhas e as bandeiras na exposição de Seitz, deixando clara a conexão entre o poder expresso pelas imagens de um capitalismo de consumo triunfante e a violência que sustenta e envolve esse poder.

Ao menos um espectador ficou surpreso com a relação da cultura de massa apresentada na exposição. Caetano Veloso escreve que ele ficou “impressionado pelos artistas Pop na Bienal de São Paulo de 1967”¹⁹ em parte porque “confirmou uma tendência que estávamos explorando no tropicalismo: ou seja, pegar um objeto — um objeto comum, até mesmo culturalmente repulsivo — e removê-lo do seu contexto, deslocá-lo”.²⁰ (Ele vinha fazendo isso com a figura de Brigitte Bardot e de Carmen Miranda nas letras de suas músicas.) Ao ver que “era como se Marilyn tivesse existido apenas para ser uma personagem no drama de Warhol”, ele entendeu que isso poderia ser uma estratégia estética mais ampla em relação às imagens da cultura de massa. O deslocamento do objeto poderia provocar “um momento em que você chegasse a um ponto neutro, em que você ficasse desprovido do senso crítico em relação àquele objeto”²¹ — em que ele se tornasse uma “imagem visual com vida própria”.²² Feito isso, é possível estabelecer uma nova relação com o objeto por meio da qual você pode “perceber a beleza do objeto, a tragédia que sua relação com a humanidade envolve — a tragédia da humanidade por criar aquele objeto e aquele tipo de relação — e, por fim, você começa a amá-lo”.²³

¹⁹ Caetano Veloso, *Tropical Truth*, op.cit, p. 18.

²⁰ “VELOSO, Caetano; DUNN, Christopher. The Tropicalista Rebellion”. *Transition*, nº 70, Indiana University Press: 1996. Disponível em: < <http://www.jstor.org/stable/2935353> > pp.116-138, 132. Ver também DUNN, Christopher. *Brutality Garden: Tropicalia and the Emergence of Brazilian Counterculture*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2001.

²¹ Entrevista de Caetano Veloso a Dunn. p. 132.

²² *Tropical Truth*. p. 18.

²³ Caetano Veloso: “Quando eu escrevi “Tropicália”, Carmen Miranda tinha, então, alcançado certo ponto de neutralidade para mim. Ela não era mais uma coisa grotesca, desagradável, mas era algo que começava a me encantar, algo com que eu queria brincar: já tinha virado algo, em muitos aspectos, que

Portanto, era possível ser ambivalente e até mesmo contrário aos EUA e à sua cultura, mas apreciar e se valer da relação mimética e apropriadora com o ambiente moldada por Warhol. Como Oiticica e Caetano Veloso, Warhol estava pensando a respeito dos sentimentos e das sensações, tentando entender de que maneira o ambiente alterado industrialmente mudou nossa forma de perceber o mundo, a formação dos ânimos e como a arte pode intervir nesses processos.²⁴ Demonstrarei neste artigo que a natureza do seu projeto e suas implicações são melhor compreendidas nos termos do projeto de *gostar* de coisas.

Era notório que Andy Warhol gostava de gostar das coisas. Ele gostava de dizer, por exemplo, “eu gosto de tudo” e “eu gosto de todo mundo”.²⁵ Ao ser indagado sobre seu artista, estrela de cinema, filme ou programa de TV preferido, ele geralmente se recusava a manifestar qualquer preferência e insistia: “eu gosto de todos”.²⁶ Quando, em 1962, uma edição da revista *Time* veiculou uma matéria sobre Pop Art que estampava uma foto de Andy Warhol comendo em uma lata de sopa Campbell perto

eu poderia amar. Ela tinha se recuperado: uma espécie de salvação”. (Entrevista de Caetano Veloso a Dunn, p.132).

²⁴ Neste ponto penso também em Miriam Hansen sintetizando o projeto de Walter Benjamin: “Para parafrasear Benjamin em termos gerais, esses esforços têm a ver com o impacto do ambiente alterado industrialmente no sensorio humano, a estruturação significativa da subjetividade e da coletividade, a crise da estética e as condições de possibilidade para as formas de experiência e memória, a intersubjetividade e a ação”. (“Benjamin and Cinema, Not a One Way Street”. *Critical Inquiry* 25, inverno 1999. p. 306).

²⁵ O texto-chave é a entrevista de Andy Warhol a G. R. Swenson, “What Is Pop Art?”. *Art News*, v. 62, nº 7, nov. de 1963; reimp. *I’ll Be Your Mirror: The Selected Andy Warhol Interviews*. Org. de Kenneth Goldsmith. Nova York: Carrol and Graf, 2004. pp. 16-20. Doravante *IBYM*.

WARHOL: Alguém disse que Brecht queria que todo mundo pensasse de forma parecida. Eu quero que todo mundo pense de forma parecida. Mas Brecht queria, de certo modo, fazer isso por meio do comunismo. A Rússia está fazendo isso através do governo. Isso está acontecendo aqui espontaneamente sem um governo rígido; então, já que está acontecendo sem esforço, por que não pode acontecer sem o comunismo? Todos se parecessem e agem de forma parecida; e estamos ficando cada vez mais assim.

Eu acho que todo mundo deveria ser uma máquina.

Eu acho que todo mundo deveria gostar de todo mundo.

É isso que é Pop Art?

WARHOL: É. É gostar de coisas.

E gostar de coisas é ser como uma máquina?

WARHOL: É, pois você faz a mesma coisa toda vez. Você faz repetidamente.

²⁶ O’BIEN, Glenn. “Interview: Andy Warhol”. In: *High Times*. 24 ago. 1977; reimp. em *IBYM*. pp. 233-64 (sobre filmes, p. 63: “Ah, eu gosto de todos eles”; sobre pintores, p. 238; sobre estrelas de cinema, p. 254: “Gosto de todos eles — quero dizer, todo mundo que aparece nos filmes”). Ao ser questionado, em 1986, se ele colecionava arte, respondeu: “Eu gosto da arte de todos” (*IBYM*, p. 358). Em uma entrevista de 1977: “Eu gosto de todo mundo” (*IBYM*, p. 272). Ao final de uma longa conversa em 1981, Edward Lucie-Smith perguntou a Warhol: “Você alguma vez se permite não gostar de alguém?”. Ele respondeu: “Não... Eu tento... Eu tento muito que isso não aconteça”. (“Conversations with Artists: Andy Warhol Talks with Edward Lucie-Smith”. 27 jan. 1981. BBC Script, p.17).

de uma de suas pinturas *Campbell's Soup Cans*, a manchete dizia: “WARHOL: ‘É SÓ PORQUE EU GOSTO.’”²⁷

Seus amigos e colegas percebiam que Warhol não só gostava de gostar, como também tinha grande talento para isso. Ronald Tavel, que escreveu o argumento de diversos filmes de Warhol, recordando suas colaborações com ele nos anos 1960, relembra que eles discordavam frequentemente quando discutiam se os filmes deveriam ser maçantes. O problema era que, segundo Tavel, Warhol não se entediava como todas as outras pessoas; ele sempre achava alguma coisa de que gostar.²⁸

Na minha perspectiva, “gostar das coisas” era, para Warhol, um projeto a ser desenvolvido e envolvia habilidades que podiam ser cultivadas e ensinadas. Gostar constitui um julgamento de valor fundamental que as pessoas fazem de maneira contínua e, muitas vezes, automática: Vou comer a banana ou a maçã? Quais passageiros no metrô chamam minha atenção? Será que continuo a ler esse livro? Vou balançar a cabeça e mexer meus quadris no ritmo dessa música? Gostar está mais para uma atração elementar do que um para uma emoção separada, é a sensação positiva mais básica que alguém pode ter, uma prontidão em prestar atenção em algo e ser afetado por ele. Como tal, é também uma afirmação implícita da existência de alguma outra coisa. O compromisso impressionante de Warhol com o gostar constitui um princípio organizador coerente que perpassa toda a sua enorme e diversificada obra em várias mídias, incluindo desenho, pintura, filme, vídeo, fotografia, escrita, *design* gráfico, gravação de fita, performance e coleção.

²⁷ “The Slice of Cake School”. *Time*. 11 maio 1962. p. 52. A matéria também apresentava relatos curtos a respeito de Wayne Thiebaud, Roy Lichtenstein e James Rosenquist. Trazia também a seguinte citação de Andy Warhol, o único artista representado: “Só pinto coisas que eu sempre achei bonitas, coisas que você usa todo dia e nunca se dá conta. Estou fazendo um trabalho com sopas e tenho feito algumas pinturas de dinheiro. Eu faço só porque eu gosto mesmo”.

²⁸ Comunicação pessoal durante a conferência e festival de cinema “Semana Warhol em Moscou”, Moscou, 2001. Tavel disse a David James que Warhol “poderia se sentar e assistir (a seus próprios filmes) por horas seguidas, com uma perna cruzada sobre a outra, o rosto apoiado nas mãos e os cotovelos nos joelhos, em completo fascínio, e ele ficava intrigado por que o público também não ficava assim tão fascinado. Quando demos uma rápida parada em uma exibição de *Empire* para ver como o filme andava indo e vimos que havia seis pessoas na sala, ele disse: ‘É, olha só. Eles se apinham para assistir’ — ele se referia a alguns sucessos de bilheteria de Hollywood — ‘e ninguém vem ver *Empire*.’ Foi uma observação verdadeira, ele não estava mascarando. Ele me disse: ‘Por que não vêm multidões assistir a *Empire*?’ Então, não devemos pensar que esses filmes não fossem interessantes para ele ou que ele não quisesse que eles fossem interessantes.” JAMES, David. “The Warhol Screenplays: An Interview with Ronald Tavel”. *Persistence of Vision 11*. 1995. p. 51; citado por CRIMP, Douglas. “Our Kind of Movie”: *The Films of Andy Warhol*. Cambridge, MA: MIT Press, 2012. p. 140. Ver também as observações de Tavel em “Banana Diary”. In: O’PRAY, Michael (Org.). *Andy Warhol Film Factory*. Londres: BFI, 1989.

Ao analisar a obra de Warhol como um registro do seu gostar, sugiro uma alternativa à visão — de certa forma, parte do senso comum — que considera a sua arte (e o uso da repetição à semelhança de uma máquina, por exemplo) como uma defesa *para não* ser afetado. (Meu livro recentemente publicado) *Like Andy Warhol* apresenta o gostar de Warhol como uma práxis, um trabalho afetivo desinstrumentalizado que — num contexto em que, segundo Warhol, “seria muito mais fácil não se importar” — visava engajar e transformar o mundo.²⁹ Distingue, também, um esforço pedagógico no gostar promíscuo de Warhol, uma tentativa ambiciosa para iniciar os outros em seus prazeres: “Eu acho que todo mundo deveria gostar de todo mundo” (*IBYM*, p. 16).

O principal método de Warhol para desenvolver o gostar como um projeto era a produção criativa e variada de formas de ser, agir e *parecer-se*, bem como a atenção a elas. Ele ampliou a força e o alcance do seu gostar por meio de uma série de práticas estéticas que tinham o objetivo de revitalizar o que Walter Benjamin chamou de faculdade mimética, “nosso dom para ver a semelhança similaridade”, que tem sua origem em uma “compulsão intensa por se tornar similar e, também, por se comportar mimeticamente”.³⁰ Para Benjamin, é por meio da faculdade mimética que nos relacionamos e nos conectamos com o mundo; é sua operação que torna possível afinidade e afiliação, correspondência e convivência. “Experiências”, escreveu ele, “são semelhanças similaridades vividas”.³¹ Tanto para Benjamin como para Warhol, não pode haver gostar sem a capacidade de perceber a semelhança e de ser semelhante.

É importante enfatizar que essa condição de ser *semelhante* e que essa “semelhança similaridade vivida” são conceitual e experimentalmente distintas de ser igual ou idêntico. Como observa Jean-Luc Nancy em poucas palavras: “Semelhante não é igual [*le semblable n’est pas le pareil*]”.³² Na verdade, quando uma coisa é *semelhante*

²⁹ SLATE, Lane. “USA Artists: Andy Warhol and Roy Lichtenstein”. In: *IBYM*, 1966. p 81; ele repete em BERG, Gretchen. “Andy Warhol: My True Story”. In: *IBYM*, 1966. p 96.

³⁰ “On the Mimetic Faculty”. In: *Walter Benjamin: Selected Writings*. v. 2. JENNINGS, W. Michael, EILAND, Howard e Smith, Gary (orgs.). Trad. de Rodney Livingstone et al. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1999. pp. 720-22, 720 (doravante SW2). Embora haja uma preocupação com a faculdade mimética em seu trabalho (desde “One Way Street” e “Berlin Childhood” até “The Image of Proust” e “The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility”), as considerações de Benjamin com enfoque maior se encontram em uma série de artigos curtos relacionados e sobrepostos escritos em 1933, incluindo também “On Astrology” (SW2, pp. 684-85) e “The Doctrine of the Similar” (SW2, pp. 694-98).

³¹ BENJAMIN. “Experience”. SW2. p.553. A faculdade mimética foi um conceito central à tentativa de Benjamin de teorizar a respeito das condições de possibilidade do que ele chamava de experiência “no sentido estrito do termo” (Erfahrung), que aborda nas primeiras seções de “On Some Motifs in Baudelaire”. Sobre *Erfahrung*, ver HANSEN. *Cinema and Experience*, xiv, pp. 81-82, 171-73.

³² NANCY. *Inoperative Community*. p. 33. Da mesma forma, Hansen escreve: “A semelhança de Benjamin

a outra significa precisamente que *não é idêntica*. Coisas semelhantes ou similares não são incomparáveis nem idênticas; são conexas e se assemelham, embora sejam distintas. A semelhança é, portanto, um conceito distinto da oposição do igual-diferente e, por ser central ao gostar de Warhol, é um conceito necessário para entender sua prática.

Em suas decisões formais e práticas sobre a maneira de fazer pinturas, vemos que Warhol explorava os recursos artísticos para representar visualmente relações de semelhança, conforme documentado por Georg Frei e Neil Printz no volume 1 de *The Andy Warhol Catalogue Raisonné*. Na tentativa de encontrar alternativas à pintura e ao desenho manual, Warhol usou carimbo e estêncil em sua obra do início do Pop, *200 Campbell's Soup Cans* (1962), para produzir uma série de imagens de latas que pareciam ser quase idênticas, a não ser por serem latas de tipos diferentes de sopa. Percebe-se, na pintura de Warhol, uma coletânea de semelhantes; todas essas imagens das latas de sopas reproduzem um modelo e, assim, todas acabam sendo parecidas entre si. Embora a insistência na semelhança e na falta de identidade seja visível nessa série inicial de pinturas, a técnica de serigrafia adotada por Warhol em 1962, nas pinturas *Dollar Bill*, ressalta com muito mais clareza a similaridade das imagens. Warhol gostava dessa tecnologia — que parece ter sido usada por ele dessa forma antes de outros pintores e a qual ele viria a usar pelo resto de sua carreira — especialmente porque, em comparação ao carimbo e ao estêncil, ela incluía abertamente como parte do processo as irregularidades e os erros gerados pela produção de semelhança similaridade. “Com a serigrafia”, escreveu ele, “você pega uma foto, amplia, transfere com cola para a seda e depois passa tinta com um rolo para que penetre na seda, mas não atravesse a cola. Assim você consegue ter a mesma imagem, cada uma um pouco diferente da outra”.³³ Ao mesmo tempo que, para Warhol, a repetição em si degradava ou desmantelava a identidade — lembrando que, por exemplo, ele “gostava de como a repetição mudava a mesma imagem”(BYM, p.193) —, sua escolha pelo processo de serigrafia indica claramente que ele queria chamar atenção para um similar algo semelhante, mas “um pouco diferente” produzido de forma mecânica. Esse efeito é bastante claro nas serigrafias feitas por ele em 1962 de celebridades como Troy Donahue, Warren Beatty, Natalie Wood, Marilyn Monroe e Elvis Presley. Nas suas coleções também é possível

trabalha em termos de afinidade (*Verwandschaft*), em vez da igualdade, identidade, cópia ou reprodução”. (pp.147-48).

³³ WARHOL, Andy; HACKETT, Pat. *POPism: The Warhol Sixties*. Nova York: Harcourt, Brace Jovanovich, 1980. p.22. Doravante *POP*.

perceber com clareza essa relação entre o gostar e a semelhança similaridade, pois uma coleção se baseia, obviamente, no princípio de similaridade — trata-se justamente de agrupar objetos que são, em algum nível, parecidos.

Se, como observa Eve Sedgwick, “nada, no pensamento Ocidental, é passível de categorização e desconstrução em ‘igual’ e ‘diferente’”, então, a substituição feita por Warhol dessa oposição por um direcionamento mais amplo rumo à semelhança deve provocar efeitos intensos na nossa compreensão de toda uma série de problemas (como Benjamin, Nancy e Kaja Silverman propuseram), incluindo o conceito de “identidade”, a constituição de coletividades e a nossa percepção do que é arte e do que ela faz.³⁴ Talvez o mais significativo tenha sido a possibilidade que ela trouxe a Warhol de visualizar a atração, o afeto e o vínculo sem se apoiar na oposição homo/hétero, tão central às ideias modernas de desejo e identidade sexual.

Gostar das coisas — ainda mais de *tudo* e de *todos* — é, na verdade, um projeto inesperado e até mesmo impressionante para atribuir a si mesmo. Representa, seguramente, um afastamento do ceticismo acadêmico e se opõe ao que costumamos pensar como o exercício da preferência estética ou do julgamento político (o que envolve, em ambos os casos, gostar de algumas coisas e não gostar de outras). Eu acredito, contudo, que o compromisso ativo de Warhol com o gostar e com a semelhança faz mais sentido quando considerado não apenas como uma provocação; em vez disso, vejo um impulso utópico motivando o gostar de Warhol. Impulso esse que oferece o que José Muñoz (valendo-se da definição de Ernst Bloch) chamou da “iluminação antecipatória” de um mundo que ainda não existia (e ainda não existe), um mundo atraente pela sua promessa de consertar as inadequações, os danos e as perdas que o estragam.³⁵

Talvez Warhol imaginasse que os outros só iriam gostar dele num mundo em que tudo e todos fossem gostáveis, onde ninguém não fosse, ao menos de certa forma, parecido, e, portanto, onde todos pudessem se envolver em relações de imitação e semelhança com os outros. Na afirmação de Warhol “Eu gosto de todo mundo” pode estar escondido o desejo de que “Todos gostem de mim”.

³⁴ SEDGWICK. *Epistemology of the Closet*. Berkeley: University of California Press, 1990. p. 157. Ver SILVERMAN. *Flesh of My Flesh*. Stanford, CA: Stanford University Press, 2009.

³⁵ MUÑOZ. *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*. New York: NYU Press, 2009. p.3.

Em vez de ver um mundo de pessoas normais e estigmatizadas, de identidades inapropriadas para ser ou para desejar, Warhol parece ter feito o melhor que pôde para ver e criar coleções de similares. Nesse sentido, o gostar de Warhol é uma tentativa de imaginar formas novas e *queer* de afeto e de relação, bem como de transformar o mundo para que essas formas pudessem nele ter lugar. É provável que esse tenha sido um dos meios que Warhol encontrou para enfrentar ou corrigir a sensação da sua própria esquisitice estigmatizadora, da sua incapacidade para se encaixar no que ele chamava de “papéis estabelecidos”. Os “problemas” constrangedores que ele sentia que precisava enfrentar eram diversos: sua atração sexual por homens e identificação com a feminilidade, a calvície, a família de origem imigrante e operária, além da pele excepcionalmente branca e incomum. Em vez de tentar “se adequar”, Warhol buscou ver e criar um mundo em que ninguém se adequasse perfeitamente, em que todos estivessem “de certa forma sendo inadequados juntos”.³⁶ Num mundo como esse, a característica *queer* — por vezes extravagante — de Warhol perderia seu efeito estigmatizador a ponto de ele se tornar apenas um inadequado entre tantos outros.

Recusando-se a assumir uma identidade ao mesmo tempo que declarava com insistência sua atração pelo corpo masculino e, mais genericamente, criava espaço para sentimentos, atrações e maneiras de viver não normativas, o gostar de Warhol — tanto antiassimilacionista como antisseparatista — é *queer*, mas *queer* distinto de *gay*.³⁷

³⁶ “Eu estava demonstrando que muitas pessoas pensavam que a Factory era um lugar onde todos tinham as mesmas atitudes a respeito de tudo; a verdade era que todos nós éramos uns esquisitos inadequados “sendo, de certa forma, inadequados juntos” (*POP*, p. 219). Ver a leitura brilhante de Douglas Crimp a respeito da tela dividida em *Chelsea Girls* como uma alegoria e exemplo do que poderia significar “inadequados juntos”: “Misfitting Together”. In: *Our Kind of Movie*. pp.97-109.

³⁷ Refiro-me aqui a SEDGWICK, Eve Kosofsky. “Foreword: T Times” e “Queer and Now”. In: *Tendencies*. Durham, NC: Duke University Press, 1993. Entre outros escritos do amplo arquivo de estudos *queer* que, em grande medida influenciaram, meu uso da palavra “*queer*” neste texto e ao longo do livro está — além dos artigos de SEDGWICK em *Tendencies* — “Shame, Theatricality and Queer Performativity: Henry James’s Art of the Novel” e “Paranoid Reading and Reparative Reading or, You’re So Paranoid You Probably Think This Essay Is about You” In: *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*. Durham, NC: Duke University Press, 2003; os escritos de BUTLER, Judith, em especial “Imitation and Gender Insubordination” In: *Inside/Out: Lesbian Theories Gay Theories*. Org. de Diana Fuss. Nova York: Routledge, 1991, e “Critically Queer” In: *Bodies That Matter*. Nova York: Routledge, 1993; CRIMP, Douglas. “Right On Girlfriend!” In: *Social Text*, nº 33, 1992. pp.2-18; WARNER, Michael. “Introduction”. In: *Fear of a Queer Planet: Queer Politics and Social Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993; BERLANT, Lauren Berlant. e WARNER “Sex in Public”. In: *Intimacy*. Chicago: University of Chicago Press, 2000; COHEN, Cathy. “Punks, Bulldaggers and Welfare Queens: The Radical Potential of Queer Politics?”. *GLQ* 3, 1997. pp.437-65; MUÑOZ, José Esteban. *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Critique*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999, e *Cruising Utopia*; FERGUNSON, Roderick. *Aberrations in Black: A Queer of Color Critique*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003; LOVE, Heather Love. *Feeling Backward: Loss and the Politics of Queer History*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2007, e “Queers _____ This”. In: *After Sex? On Writing since Queer Theory*, Org. de Janet Halley e Andrew Parker. Durham, NC: Duke University Press, 2010;

O ponto de partida obrigatório para pensar a respeito do gostar de Warhol é sua famosa entrevista a Gene Swenson, “What Is Pop Art?”, de 1963. Brincando com diferentes significados e formas das palavras “gostar” e “parecer-se”³⁸, Warhol e Swenson relacionaram ser parecido a gostar. Para afirmar que ele queria “que todos pensassem de forma parecida” e que “todos se parecessem e agissem de forma parecida”, Warhol começa com o adjetivo “parecido” que indica similaridade, semelhança ou analogia. Ele, então, passa ao verbo transitivo (“gostar de coisas”, “gostar de todo mundo”), que pode se referir a uma variedade de sentimentos positivos, inclusive sentir atração, achar algo agradável e apreciar. A sequência narrativa sugere que a abundância de semelhanças e a relativa capacidade humana de pensar e agir de forma parecida, bem como de se parecer, preparam o terreno para o gostar.

Warhol inicia a entrevista afirmando mimeticamente que, como Brecht, ele “quer que todos pensem de maneira parecida”. Ao fazer isso, Warhol aparenta dramatizar a substituição imitativa que dá vida ao seu desejoso “eu”. É isso que Rene Girard chamou de desejo “mimético” ou “triangular”, ou seja, quando um indivíduo deseja um objeto apenas por meio da imitação do desejo de outro indivíduo por aquele objeto.³⁹ O desejo, então, triangulado ou mediado — que, para Girard, são todos desejos — tende a produzir uma competição mimética pelo objeto (como, por exemplo, o desejo do filho Édipo pela mãe), uma vontade de “ser” ou “substituir” aquela outra pessoa, já que apenas uma delas pode “ter” o objeto do desejo. Para Warhol, também, não há desejo genuíno autogerado, pois todos os desejos se constituem por meio de imitação. Contudo, Warhol aqui se esquia habilmente do drama central do modelo de Girard, evitando competição em sua imitação de Brecht, pois o que Warhol “gosta” (como Brecht) não é um objeto pelo qual se possa competir, mas o ato em si de “pensar de forma parecida”. Juntando, assim, o gostar e o parecer-se, Warhol satisfaz a vontade de Brecht ao imitá-lo. Em vez de gerar competições miméticas por objetos que a pessoa possua ou não, o gostar de Warhol

SNEDIKER, Michael. *Queer Optimism*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008; CHEN, Mel. *Animacies: Biopolitics, Racial Mattering and Queer Affect*. Durham, NC: Duke University Press, 2012; CVETKOVICH, Ann. *Depression*. Durham, NC: Duke University Press, 2012.

³⁸ Na entrevista em inglês, eles brincam com a palavra “like”, que significa tanto “gostar” como “parecido”. (N.T.)

³⁹ Ver GIRARD. *Deceit, Desire and the Novel*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1965.

une atração e imitação. “Quando você quer ser parecido com algo, significa que você realmente gosta desse algo”.⁴⁰

Em um trecho da seção “Love” de seu livro *Philosophy*, Warhol é claro quanto a uma forma pela qual o ser-parecido substitui o modelo ser-versus-ter: “Se você vê alguém andando na rua parecido com o seu ideal da adolescência, provavelmente não é o seu ideal, mas alguém que tinha o mesmo ideal que você e decidiu, em vez de alcançá-lo ou sê-lo, *parecer-se com ele* e, então, foi à loja e comprou o visual de que vocês dois gostavam. Então, esqueça. Pense em todos os James Deans e o que significam”.⁴¹

Em outras palavras, a pessoa de quem você gosta *já é* parecida com você — na verdade, é esse o *motivo* pelo qual você gosta dele ou dela, mesmo sem saber. Ela ou ele tinham o mesmo ideal que você e não conseguiram (assim como você) alcançá-lo ou sê-lo. Vocês internalizaram o antigo objeto de idealização, embora cada um o tenha feito por estratégias diferentes: você guardou nostalgicamente a imagem como uma ajuda afetiva e imaginativa quando olha para as pessoas na rua; a pessoa que se parece com o seu ideal manteve uma ligação viva com o ideal ao moldar a si mesma de acordo com ele. Os dois processos (distintos do “desejo”, mas semelhantes às descrições feitas por Freud da identificação melancólica) envolvem um processo mimético de cópia em resposta a uma experiência de perda. Estamos todos imitando aquilo de que sentimos falta.⁴² Segundo Lacan: “A pessoa sempre guarda uma imagem do lado de dentro daquilo que ela não consegue manter do lado de fora”.⁴³

Talvez os primeiros objetos que guardamos do lado de dentro nesse sentido — porque são os primeiros que perdemos — sejam os nossos primeiros cuidadores, em geral nossos pais. A incorporação melancólica é o que nos possibilita manter um laço vivo na ausência desse(a) cuidador(a), de quem, no fim das contas, depende nossa sobrevivência. Essa é uma maneira de entender a observação de Freud segundo a

⁴⁰ *The Philosophy of Andy Warhol: From A to B and Back Again*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1975. p. 53. (Doravante *Phil*)

⁴¹ *Ibid*, p. 53.

⁴² A respeito de melancolia e identificação, ver “Mourning and Melancholia” In: *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. 14. Org. e trad. James Strachey. Londres: Hogarth Press, 1957. pp.243-58. Freud revisou seu entendimento sobre a identificação melancólica em *The Ego and the Id*, 1923. Standard Edition. pp.19-29. Ver também *Group Psychology and the Analysis of the Ego*. Org. e trad. de James Strachey. Nova York: Norton, 1959.

⁴³ *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. Nova York: Norton, 1978. p.243.

qual a identificação é o primeiro laço emocional.⁴⁴ Essa incorporação imitativa nos possibilita aguentar a ausência do(a) nosso(a) cuidador(a) e reconhecê-lo(a) quando ele(a) retorna. O “eu” é, ao mesmo tempo, o instrumento e a criação dessa incorporação imitativa. A partir do momento em que crio dentro de mim (*como* “eu”) uma imagem da pessoa a quem estou vinculado afetivamente, surge uma formação psíquica na qual “gostar” de outra pessoa depende da minha habilidade de “ser como” ela ou ele. Isso quer dizer que, para gostar de alguém, eu preciso perceber uma semelhança tal na pessoa que possa ser imitada por mim — condição de possibilidade para reconhecer essa pessoa e sobreviver à sua ausência. “O amor é a capacidade de ver semelhança no diferente”, disse Adorno (evocando a famosa observação feita por Aristóteles segundo a qual para criar uma metáfora é preciso “uma percepção intuitiva da semelhança nos diferentes”).⁴⁵

Assim, quando Warhol diz “então, esqueça” a pessoa que você acha atraente na rua e que você pensa ser o seu ideal, ele não está sugerindo que você esqueça suas atrações ou deixe de escolher a pessoa que se parece com o seu ideal. Na verdade, o que você precisa esquecer é a ideia de que você algum dia poderá ter ou ser o seu ideal de objeto, pois você nunca é um sujeito sem algum objeto internalizado que você esteja imitando, e nós gostamos apenas daqueles objetos que se parecem com os que já idealizamos. Warhol nos incentiva a esquecer a noção segundo a qual devemos nos relacionar com os outros por meio *ou* da identificação (“ser”) *ou* do desejo (“ter”), que estão em si ancorados na oposição entre igual e diferente. Ele parece nos lembrar que, assim como nós mesmos somos formados por um processo de imitação, nossos gostos também são sempre repetições de gostos passados, são “transferências”, como dizia Freud, de atrações anteriores ou vínculos emocionais trazidos para um objeto do presente. O objeto novo precisa apenas ser percebido como semelhante ao antigo, e a semelhança pode ser pequena (o mais importante é que nossa capacidade de perceber essa semelhança esteja ativa e forte). Nesse sentido, afetos e atrações nunca ocorrem pela primeira vez. Eles sempre aparecem como (o que Freud chamava de) “cópias ou novas edições” de vínculos emocionais

⁴⁴ “A identificação é conhecida na psicanálise como a expressão mais prematura de um vínculo emocional com outra pessoa” (*Group Psychology*, p. 46). Ver também FUSS, Diana. *Identification Papers*. Nova York: Routledge, 1995; e BORCH-JACOBSON, Mikkel. *The Emotional Tie: Psychoanalysis, Mimesis and Affect*. Stanford, CA: Stanford University Press, 1992. Para uma outra visão sobre a relação entre a identificação e o desejo, ver BERSANI, Leo. “Sociability and Cruising”. In: *Is the Rectum a Grave?* Chicago: University of Chicago Press, 2009.

⁴⁵ ADORNO. *Minima Moralia: Reflections on a Damaged Life*. Trad. de E. F. N. Jephcott. 1974; Londres: Verso, 2005. p. 191; ARISTOTLES. *Poetics*, seção 22. In: *The Basic Works of Aristotle*. Org. de Richard McKeon. Nova York: Random House, 1947. p.1479.

antigos.⁴⁶ Cada um de nós está retornando ao modelo de Marilyn, Elvis ou James Dean (que podemos considerar como repetições de “imagos” passados de nossos pais) e os reimprimindo em um novo material. Considerando que, em nossa sociedade de mídia massificada de massa, muitas outras pessoas vão repetir os mesmos modelos, haverá pessoas que se parecerão com o seu ideal, e é bem provável que alguém também goste do visual que você comprou. (Pode-se imaginar como isso pode ter sido uma percepção reconfortante para Warhol, que não se considerava atraente.⁴⁷).

O que faz todos “se parecerem e agirem de forma parecida”, é, então, uma relação e uma confiança no consumo compartilhadas (ir à “loja e [comprar] o visual que agrada a vocês dois”), o que reafirma e se apoia na estrutura básica (melancólica) da relação humana, sempre oferecendo a promessa de ser como o objeto que você não pôde ter ou ser. Porém, enquanto que, para Girard, o fato de querermos todos os mesmos objetos só faz aumentar a natureza competitiva do desejo mimético (todos estamos tentando ter a grama tão verde quanto a do vizinho), para Warhol, se formos capazes de seguir seu conselho para “esquecer” os ideais ser-ter (um “se” nada insignificante, com certeza), nossa semelhança produzida pela cultura de massa possibilitará que nos imaginemos com mais facilidade imitando e gostando uns dos outros.

Felizmente, Warhol sabe bem esquecer diferenças materializadas ou carregadas de ideologia e, em seu lugar, ressaltar ou criar semelhanças entre elas. Tais semelhanças criam, então, um lugar propício para analogias não hierarquizadas. Assim, na entrevista a Swenson, por exemplo, enquanto Brecht queria continuar pensando de maneira semelhante por meio do “comunismo”, Warhol ressaltava que isso “está acontecendo aqui espontaneamente”, já que “todos se parecessem e agem de forma parecida, e estamos ficando cada vez mais desse jeito.” Ao ferir casualmente a retórica que exalta a “individualidade” típica dos Estados Unidos e subverter a lógica

⁴⁶ “O que são transferências? São novas edições ou cópias de tendências e fantasias que surgem e se tornam conscientes do progresso da análise; mas elas têm essa peculiaridade, que é característica de suas espécies, de substituir uma pessoa anterior pela pessoa do médico.” Freud também se refere a transferências como “novas impressões ou reimpressões”, ressaltando que em alguns casos são “edições revistas”. *Dora: An Analysis of a Case of Hysteria*. Nova York: Collier Books, 1963. p.138.

⁴⁷ Retirado de *The Andy Warhol Diaries*. Org. de Pat Hackett. Nova York: Time Warner, 1989 (doravante “*Diaries*”): “Quando me vi em um daqueles filmes caseiros que fizemos no Cabo na última semana, eu me odiei tanto. Tudo que eu faço, por mais simples que seja, parece estranho. Tenho um andar estranho e um olhar estranho. Se eu pudesse ter sido um comediante diferente de filmes, eu seria parecido com um fantoche. Mas é tarde demais. O que há de errado comigo?” (sábado, 30 de maio de 1981. p. 385). Ou mais tarde ainda, diz, ao ver uma fita que fez para um programa de TV: “Eu fiquei terrível. Muuuuuuito esquisito. Eu sou só um esquisitão. Não dá para mudar isso. Eu sou incomum demais.” (25 jan. 1983, p. 481). Ver também SCHERMAN, Tony; DALTON, David. *Pop: The Genius of Andy Warhol*. Nova York: Harper Collins, 2010. p. 8.

da Guerra Fria, que opunha a homogeneidade soviética a tal individualidade, Warhol nos lembra que a modernidade industrial nesses dois lugares envolvia a proliferação de semelhanças similaridades tanto no nível do trabalho (na indústria fordista) como no do consumo. Mesmo que os carros, as sopas e as celebridades fossem em grande medida diferentes nos dois lados do mundo cindido pela Guerra Fria, as pessoas eram moldadas nesses dois lugares pela experiência de compartilhar diariamente com milhões de outras pessoas objetos comuns de vínculo emocional. As pessoas nos Estados Unidos e na União Soviética eram parecidas especificamente na experiência da semelhança.

Warhol substituiu a oposição entre capitalismo e comunismo por um compromisso com o “*comumnismo*”, um neologismo inicial (supostamente promovido por Warhol) para o que viria a ser conhecido como Pop Art.⁴⁸ Na época, o termo se referia a representações artísticas de coisas comuns, “revistas em quadrinho, mesas de piquenique, calças masculinas, celebridades, cortinas de banheiro, geladeiras, garrafas de Coca-Cola — todas as grandes coisas modernas que os expressionistas abstratos se esforçaram tanto para não notar” (*POP*, p. 3). Além disso, denomina acertadamente o foco de Warhol no estar-em-comum possibilitado pelas irresistíveis relações mútuas de semelhança.

O *comumnismo* de Warhol tem também um efeito nivelador, descrito em uma passagem frequentemente citada de seu livro *Philosophy*:

O que é maravilhoso nesse país é que os Estados Unidos começaram com a tradição dos consumidores mais ricos comprarem basicamente as mesmas coisas que os mais pobres. Você vê uma Coca-Cola na TV e sabe que o presidente também toma Coca-Cola, que Liz Taylor toma Coca-Cola, e aí você pensa que você também pode tomar Coca-Cola. Uma Coca-Cola é sempre uma Coca-Cola, e nenhum dinheiro no mundo pode comprar uma Coca-Cola melhor do que a que o malandro da esquina está tomando. Todas elas são boas e todas elas são iguais. A Liz Taylor sabe disso, o presidente sabe disso, o malandro sabe disso, e você sabe disso. (100-101)

⁴⁸ Ver GLUCK, Nathan. In: SMITH. *Conversations*: “Você sabe que, certa vez, logo que o movimento começou, ele queria chamar aquelas coisas dele de ‘Pintura Comumnista’. Querendo dizer que era comum... Eu sei que tinha essa conversa sobre a ‘Arte Comumnista’ porque eles iam pintar coisas comuns, mas ‘Pop’ pegou, e aquilo, então, nunca decolou, além de, claro, soar como ‘Comunista’”. p. 67. Breves discussões a respeito do termo podem ser encontradas em KOESTENBAUM, Wayne. *Andy Warhol*. Nova York: Viking, 2001. p.63; STIMSON, Blake. “Andy Warhol’s Red Beard”. *Art Bulletin* 83, n.º 3, set. 2001. pp.527-47; JONES, Caroline. *The Machine in the Studio: Constructing the Postwar American Artist*. Chicago: University of Chicago Press, 1996. esp. pp. 204-5; SCHERMAN e DALTON. *Pop*. pp. 100-101.

Desconsiderando as diferenças entre as experiências vividas pelos “mais ricos” e pelos “mais pobres” (a respeito das quais ele estava bastante atento), Warhol atesta a existência de algo em comum alcançado pelo consumo compartilhado da Coca-Cola. Na verdade, Warhol ressalta que a negação da diferença da experiência individual no *comunismo* da Coca-Cola é a origem do seu charme; em termos mais gerais, é o apelo ao consumo (e à audiência).⁴⁹ Essa atração, como Lauren Berlant e Michael Warner pontuaram, imita a forma como a cidadania também oferece ao sujeito acesso a um espaço autoabstrato da “pessoa em geral”, onde as particularidades corporais podem ser deixadas de lado (e vistas como algo distante), e questões de interesse comum podem ser deliberadas. Como tal, é especialmente atraente para subjetividades minoritárias os sujeitos da minoria, a quem o acesso à personalidade abstrata prometida pela cidadania é negado.⁵⁰ Embora Warhol soubesse e ressentisse — ou na medida exata em que sabia e ressentia — que certos corpos, tais como os femininos, os *queer* ou os que não eram brancos, tivessem dificuldade em acessar aquela esfera de “personalidade” abstrata (o “papel estabelecido”, por excelência), e mesmo sabendo que a promessa da transcendência a um lugar onde tudo fosse bom servisse para esconder as desigualdades de acesso a esse tudo, Warhol afirmou e direcionou mais ainda nossa atenção ao que existia de comum. Foi exatamente nesse momento, como sugere Muñoz com veemência em *Cruising Utopia*, que Warhol buscou destacar o potencial de um mundo onde a vida fosse diferente, onde tivesse lugar uma “sociabilidade reestruturada”.⁵¹ Warhol, portanto, concordou com a estudante universitária Suzy Stanton quando ela descreveu o que ele estava “dizendo” nas pinturas de sopa Campbell: “Eu adoro sopa e adoro quando outras pessoas também adoram sopa, pois podemos todos adorar sopa juntos e adorarmos uns aos outros ao mesmo tempo”.⁵² A leitura que Stanton fez de Warhol pode parecer ingênua, mas vale lembrar que descreve precisamente, embora com otimismo, uma das estruturas de sentimento que embasavam os movimentos sociais dos anos 1960.

⁴⁹ Ele amplia sua argumentação sobre a Coca-Cola incluindo cachorro-quente e depois TV e filmes, ressaltando que “pessoas ricas não conseguem ver uma versão mais boba de *Truth or Consequence* nem uma versão mais assustadora de *O Exorcista*. Você pode ficar tão revoltado quanto elas, ter os mesmos pesadelos que elas”. (*Phil.* p. 101).

⁵⁰ Ver BERLANT. “National Brands/National Bodies: Imitation of Life” e WARNER. “The Mass Public and the Mass Subject” In: *The Phantom Public Sphere*. Org. de Bruce Robbins. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993. Escrevo sobre o apelo da publicidade e do consumo em “Warhol Gives Good Face: Publicity and the Politics of Prosopopoeia”. In: *Pop Out: Queer Warhol*. Org. de Jennifer Doyle, Jonathan Flatley e José Esteban Muñoz. Durham, NC: Duke University Press, 1996.

⁵¹ *Cruising Utopia*. p.7.

⁵² O artigo foi escrito por Stanton para uma aula de artes na faculdade e enviado por ele a Warhol. Warhol gostou tanto que reimprimiu na íntegra como um convite à sua primeira exposição em Nova York, na Stable Gallery. O Museu Andy Warhol, em Pittsburgo, guarda um exemplar original desse artigo/convite em seus arquivos. Citado em *The Andy Warhol Catalogue Raisonné, vol. 1, Paintings and Sculpture 1961– 1963*. Org. de Georg Frei e Neil Printz. Nova York: Phaidon, 2002 (doravante CR1) p.70.

Muitas das lutas do movimento pelos direitos civis — por exemplo, nos balcões de restaurantes — buscavam reiterar a semelhança diante da negação a ela em locais de consumo.

Na verdade, apesar da linguagem de universalidade às vezes evocada por Warhol, seu *comunismo* é organizado, no nível do conteúdo, especificamente em torno das experiências de subjetividades marginalizadas ou desvalorizadas. Por exemplo, Warhol não só representa celebridades famosas para seus fãs *queer* (James Dean, Troy Donahue, Marilyn Monroe, Liz Taylor, Jackie Kennedy);⁵³ como mostrou Anthony Grudin, seu interesse por todas as “grandes coisas modernas” é também um interesse por objetos — de histórias em quadrinho à Coca-Cola, do Bombril à sopa Campbell — que “foram empregados e amplamente percebidos como imagens específicas de uma classe, ou seja, claramente direcionadas a um público pertencente à classe trabalhadora”.⁵⁴

O enfoque constante da obra de Warhol foi o mundo dos objetos comuns como um mundo de sentimento comum que contribuía para o estado de ânimo dos anos 1960 e onde, como disse Warhol, “todos passaram a ficar interessados uns nos outros” (*Phil*, 26). Mas ele, então, completou: “as drogas ajudaram um pouco nisso”. Ajudaram, em primeiro lugar, porque anfetaminas, maconha e LSD eram, em si, objetos comuns procurados por aumentarem a capacidade de “se interessar” por outras pessoas. Warhol descreve, por exemplo, crianças que tomaram ácido encarando umas às outras por horas durante a manifestação conhecida como *Be-In*, que teve lugar no Central Park. Além disso, como cada droga altera a percepção, a sensação, o afeto e a experiência de uma forma específica, usar certa droga é um meio rápido para ficar tal qual as outras pessoas cuja percepção e experiência também foram por ela alteradas.⁵⁵ Tomar anfetaminas (como fez Warhol e muitos de seus amigos nos anos 1960) era uma técnica que Warhol valorizava, pois as drogas criavam círculos mágicos de “semelhança vivida”. Na Factory, de Andy Warhol, esse círculo mágico formava uma coletividade especial de “A-homens” ou “Povo Toupeira”

⁵³ Especialmente a respeito de James Dean (que foi retratado por Warhol em pelo menos dois desenhos na década de 1950), ver a excelente reflexão “Andy Warhol, James Dean, and White Gay Men”. *Andy Warhol’s Blow Job*. Philadelphia: Temple University Press, 2003. p.132-63.

⁵⁴ “‘Except Like a Tracing’: Defectiveness, Accuracy, and Class in Early Warhol,” out., n.º. 140, primavera 2012. pp. 139-64, 141. Grudin demonstra que isso é evidente nas imagens originais de Warhol, especialmente em suas primeiras obras Pop, que eram em geral “as imagens disponíveis mais baratas e acessíveis — imagens relacionadas à população da classe trabalhadora e direcionadas a ela.”

⁵⁵ Ver SUÁREZ, Juan A. “Warhol’s 1960s Films, Amphetamine, and Queer Materiality” e WEATHERS, Chelsea. “Drugtime”, ambas em *Criticism*, vol. 56, n.º 3 (verão 2014; edição especial sobre Warhol).

com tendências e protocolos próprios. Embora os “A-homens da Factory fossem na maioria bicha”, além de uma “sapatão infame” (Brigid Berlin, amiga antiga de Warhol) (*POP*, 62), a associação a essa coletividade não era definida por critérios preestabelecidos nem identidades estáveis, mas era criada principalmente por uma decisão em conjunto de tomar anfetaminas e, ao fazer isso, se tornar parecido com os demais.⁵⁶ Assim, os A-homens constituíam um tipo de paradigma para Warhol: práticas voluntárias para se tornar semelhante que criam uma maneira de pertencer e de ser como os outros sem depender de normas existentes ou da própria capacidade de *ser* uma identidade.

Como se sabe, havia também um mundo fora desses círculos mágicos onde o gostar e a semelhança não eram valorizados, que foi precisamente o que tornou atraente as técnicas para perceber e produzir semelhanças. O que ele propõe na entrevista a Swenson como autoevidente ou como um fato histórico dado — que todos nós *já estamos* pensando e agindo de forma parecida, que imitação e semelhança *já existem* em abundância — foi, na melhor das hipóteses, pouco valorizado no momento em que Warhol estava falando (no contexto da Guerra Fria e do movimento pelos direitos civis) e, na pior das hipóteses, foi ativamente desencorajado ou ignorado. Se, por um lado, a imitação dos outros e a experiência de um espaço mimético “centrado em nós” que possibilita a relação e a harmonização afetiva é, de certa forma, algo básico e, até mesmo, automático, por outro, esse espaço compartilhado pode ser negado. Em realidade, como argumentou Walter Benjamin, não precisamos procurar muito para encontrar formas pelas quais a modernidade suprimiu a faculdade mimética e como essa supressão pode gerar consequências negativas para as possibilidades de envolvimento e vínculo emocional.

Ficaríamos emocionalmente sugados, a ponto de entrar em colapso, se estivéssemos afetivamente abertos a todas as pessoas que encontramos nas ruas da cidade ou em transportes públicos, sem contar as guerras, assassinatos, enchentes, terremotos, alertas de terrorismo e bombardeios que vemos no noticiário. Em resposta a esse

⁵⁶ Ver a cativante autobiografia de Mary Woronov intitulada *Swimming Underground: My Years in the Warhol Factory*. Boston: Journey Editions, 1995. Sobre A-homens, ver SCHERMAN E DALTON. *Pop*. pp.203-7. Para uma discussão relacionada a imitação e iniciação *queer*, ver a obra brilhante de Michael Moon intitulada *A Small Boy and Others: Imitation and Initiation in American Culture from Henry James to Andy Warhol*. Durham, NC: Duke University Press, 1998.

abuso sensorial tão sacrificante em termos afetivos, a função primária da consciência, argumenta Benjamin, é nos isolar de experiências emocionais disruptivas. Assim, “em vez de incorporar o mundo exterior”, as capacidades miméticas “são usadas como um bloqueio a ele”. O sorriso que surge automaticamente no esbarrar de transeuntes evita o contato, sendo um reflexo que funciona como um amortecedor mimético de choque”. No lugar da harmonização afetiva ou correspondência mimética, nossas capacidades estão ficando cada vez mais anestesiadas.⁵⁷ O comércio de droga se expande na mesma medida. Todo mundo se identifica com o apelo de Joey Ramone: “Eu quero ficar sedado”. Em resposta a essa situação, encontramos prazer nas experiências que conseguem quebrar o escudo protetor — nas quais, em um *feedback* negativo, a perfuração prazerosa do escudo mimético de defesa só faz aumentar a necessidade de fortalecimento do escudo, o que requer um estímulo ainda mais intenso, fazendo as defesas aumentarem também.⁵⁸

A tarefa, compartilhada por Benjamin e Warhol, é descobrir onde a força mimética brotou e ajudá-la a florescer. Benjamin descreveu bem o mundo também visto por Warhol — um mundo no qual, em geral, “seria muito mais fácil não se importar” — e buscou a mudança por meio da tentativa constante e obstinada de estimular e despertar uma faculdade mimética adormecida. Ao fazer isso, Warhol também nos mostra como devemos romper, impedir ou contornar de alguma forma os discursos, as instituições e as práticas que desencorajam ou inibem nossas faculdades miméticas e nosso comportamento imitativo.

Voltando à serigrafia de Andy Warhol, podemos ver, em um nível formal, que as imagens em série de pinturas tais como *Marilyn Diptych* ou *Red Elvis* são manifestações de diversas tentativas de *se parecer* com uma Marilyn ou um Elvis modelo. São, portanto, alegorias da nossa incorporação melancólica por meio do consumo de seus visuais: assim como as imagens em serigrafia manchadas e borradas feitas por Warhol de Marilyn, Elvis, Natalie Wood, Troy Donahue, Warren Beatty, Elizabeth Taylor, Robert Rauschenberg e Jackie Kennedy, diante das quais nossa própria subjetividade é produzida a partir de imitações repetidas e imperfeitas.

⁵⁷ BUCK-MORSS, Susan. “Aesthetics and Anaesthetics”, p.17. Em tais situações, Buck-Morss argumenta que nosso agrupamento de sistemas cognitivos, afetivos e perceptivos para interagir com o mundo e processá-lo invertem suas funções.

⁵⁸ É de grande auxílio o resumo feito por Hansen a respeito do posicionamento de Benjamin: “A alienação dos sentidos que instiga a violência mortal do fascismo e da guerra imperialista pode ser desfeita apenas no campo da tecnologia por meio de uma nova mídia de reprodução que permite a inervação coletiva e divertida (ou seja, que não é fatal) da *physis* tecnologicamente transformada” (*Cinema and Experience*, p.80).

Assim como as imagens que vemos na tela, nossa singularidade também deriva, não de alguma essência interna, mas da qualidade de nossos defeitos e erros, do acúmulo e da sobreposição deles, dos momentos em que não conseguimos nos equiparar aos nossos modelos, em que saiu muita tinta ou a tinta ficou emplastrada, em que a pressão foi um pouco desigual. Cada um de nós internalizou uma Marilyn um pouco diferente, uma que produz mais imperfeições e hiatos a cada vez que a imitamos, desestabilizando novamente a identidade. Ao enfatizar a produtividade da imitação, eles sugerem que a fama em si é formada pelas diversas imitações para as quais serve de inspiração, e essas pinturas invertem o significado de “original” e “cópia”.

Como Warhol sugere em sua observação sobre “todos os James Deans”, orientar-se pela semelhança e pelas singularidades plurais que ela revela pode ser especialmente recompensador no âmbito da atração sexual. É interessante exatamente por exigir o esquecimento das oposições entre igual e diferente, desejo e identificação, ser e ter — oposições tão centrais aos discursos dominantes da sexualidade, que as reestabeleceram gerando efeitos, em geral, nocivos.

Considere, por exemplo, a ideia fundamental do “invertido”, a pessoa com a alma do sexo “oposto” aprisionada num corpo dela ou dele. Como Chris Nealon e Heather Love demonstraram, a literatura moderna *gay* e lésbica está cheia de exemplos de como o modelo de inversão retrata apenas em parte, e por vezes prejudicialmente, as vidas e os sentimentos *queer*.⁵⁹ O que está em questão não é apenas a ideia de estigma ou patologia associados a essa figura, mas também a incoerência gerada pelo reestabelecimento do discurso de oposição entre igual e diferente, de identificação e desejo. Se o desejo é, assim, entendido fundamentalmente como um desejo pelo sexo “oposto”, então o desejo *pelo* invertido parece ser um desejo incompleto ou mal direcionado, que deveria ser, na realidade, por um homem ou uma mulher “natural” ou “de verdade”.⁶⁰ O invertido aparece como uma cópia que, como tal, não pode *ser* um objeto de desejo.

⁵⁹ Ver NEALSON, Chris. *Foundlings*. Durham, NC: Duke University Press, 2001. LOVE, Heather. *Feeling Backward*, esp. pp.114-24.

⁶⁰ Jason Edwards descreve, com lucidez, a lógica incoerente do modelo de inversão em seu excelente livro *Eve Kosofsky Sedgwick, Routledge Critical Thinkers*. London: Routledge, 2009. pp. 26-28.

Como a maior parte dos homens que cresceram nos Estados Unidos na primeira metade do século XX e que se sentiam atraídos por outros homens, Warhol (nascido em 1928) teria tido que lidar com o discurso da inversão (ou da “bicha”) ao se dar conta de seus prazeres e atrações sexuais.⁶¹ Teria sido assim principalmente por conta da identificação de Warhol — razoavelmente constante — com a feminilidade, assumida publicamente por ele algumas vezes, por exemplo, quando ressaltou que copiou o cabelo prateado de Edie Sedgwick (“Eu quis ficar parecido com Edie porque eu sempre quis parecer uma menina”; *IBYM*, p.113).

No entanto, em vez de olhar para uma noção de identidade sexual ou de pessoas *gay* e lésbicas, Warhol — como diz Douglas Crimp — “desdenha e desafia a coerência e a estabilidade de todas as identidades sexuais”.⁶² Em vez de “pessoas” reunidas por conta de uma identidade (minoritária) compartilhada, Warhol vê seres parecidos reunidos por conta de um *fracasso* compartilhado de “ser” uma identidade em um mundo constituído pelo que Bersani chama de “redes imprecisas de replicação”.⁶³ Assim, para Warhol, o macho feminino (invertido) ou a mulher masculinizada não são sujeitos fracassados, mas imitadores bem-sucedidos; uma centelha de talentos miméticos, na verdade. Nesse sentido, Warhol antecipa o famoso argumento de Butler pela interrupção da “matriz de inteligibilidade” reguladora e cerceadora constituída por categorias de identidade. Se, como indica Butler, “já é verdade que ‘lésbicas’ e ‘homens *gay*’ têm sido tradicionalmente categorizados em discursos médico-jurídicos como identidades impossíveis, erros de classificação e desastres não naturais”, então talvez “esses locais de disrupção, erro, confusão e problemas possam ser exatamente os pontos que mobilizem uma certa resistência à classificação e à identidade como tal”. Para Warhol, tal resistência tomou forma de uma reavaliação da desqualificação e do erro.⁶⁴

⁶¹ Sobre a importância da ideia de inversão e do conceito conexo de “sexo intermediário” e “bicha”, uma formação de identidade relevante para Warhol, ver CHAUNCEY, George. *Gay New York: Gender, Urban Culture and the Making of the Gay Male World 1890-1940*. Nova York: Basic Books, 1994. esp. pp. 47-63.

⁶² CRIMP. “Getting the Warhol We Deserve”. *Social Text*, n° 59, verão de 1999. pp. 49-66, 64.

⁶³ *Homos*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1995. p.146. Para Bersani, é por meio da “homoneidade” da homossexualidade, do amor pelo “igual” (que inevitavelmente fracassa em ser ou ficar igual), que podemos “nos libertar de uma psicologia opressiva do desejo como falta” e chegar a um lugar onde “os antagonismos entre o diferente e o igual não existam mais” (*Homos*, p.59). Por outro lado, a promoção que Warhol fez da similaridade, especificamente como distinta da igualdade, propõe, mais diretamente, uma alternativa aos discursos e às instituições que dão sustentação ao binômio igual-diferente e à lógica de identidade.

⁶⁴ “Imitation and Gender Insubordination”. pp. 309-10. Assim como Warhol, Butler defende a “desestabelecer” (315) reperformances de tais identidades e performances que fracassam assumidamente em atingir uma identidade adequada. Para uma análise a respeito da sugestão existente nas representações populares de homens *gay* de que “há algo hiper mimético no nosso comportamento”, ver MOON. *A Small Boy and Others*. pp. 9-14.

A prática de Warhol busca, como observa Joseph Litvak, “tirar o terror do erro, tornar o ato de errar sexy, criativo e até mesmo poderoso cognitivamente”.⁶⁵ Como mencionei, ele valorizava os “erros” de uma impressão meio confusa nas serigrafias que reproduziam Liz, Elvis ou Jackie, pois elas representavam intensamente tentativas de ser como essas estrelas, enfatizando que a similaridade e a singularidade emergiam precisamente da imprecisão das imitações, um fracasso inevitável em alcançar o modelo que todas aquelas imagens dispostas em série nas telas tinham vivenciado. De forma semelhante, Warhol recebia com entusiasmo performances que ressaltavam a própria falta de autenticidade, que expunham o fracasso em “ser” uma identidade como certa demonstração de simpatia aos (não)sujeitos inviáveis que não podem ou não querem se encaixar nos modelos disponíveis de identidade. Assim, Warhol conseguia “entender apenas artistas realmente amadores ou realmente ruins”, preferindo “a pessoa errada para o papel... já que ninguém nunca é a pessoa completamente certa para nenhum papel porque nenhum papel nunca é um papel real” (*Phil*, p. 83). Em vez de nos sentirmos mal pelo fracasso em nos encaixarmos nos nossos papéis, os artistas ruins permitem que nos sintamos como eles ao fracassarmos com eles (em sermos a pessoa certa para o papel). Warhol tinha o compromisso com uma prática na qual “erros podem não ser surpresas ruins, mas serem boas surpresas”.⁶⁶

Enquanto algumas pessoas podem entender o gostar como um sentimento fraco e desvalorizado e que pudesse e devesse ser evitado, eu penso que Warhol usava a palavra para se referir ao simples julgamento — “Eu gosto disso” —, essencial a *qualquer* envolvimento com o mundo. Como sugeri acima, para Warhol (assim como em alguns usos psicológicos da palavra), gostar não é tanto uma emoção, mas é mais uma força que nos impulsiona em direção a algo, ao invés de dele nos afastar. É, então, condição para a possibilidade de ser afetado por algo. Assim como o interesse, também nos prepara para prestar atenção. E é uma afirmação básica: *goste* de mim, isso está aqui e está aqui *comigo*. Como uma forma de atração, também antecipa o prazer. Warhol sugere que, para ele, gostar é uma forma em aberto de ser “afetuoso”.⁶⁷ Enquanto a (chamada) mídia social instrumentaliza o

⁶⁵ Comunicação pessoal de Litvak, citado por Sedgwick, “Paranoid Reading”. p. 147.

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ Ver LUCIE-SMITH. “Conversations with Artists”:

ELS: Você alguma vez sente afeto pelas pessoas ou isso também seria contrário a sentir?

AW: Bom, não, eu gosto de todo mundo, então isso é afeto.

ELS: O que... a melhor coisa é sentir afeto por todas as pessoas do mundo.

AW: É.

gostar e o reduz a termos financeiros, o projeto de Warhol objetiva sua desinstrumentalização, proliferação e ampliação a uma escala praticamente universal: gostar de tudo, gostar de todos. Ele procurou fazer isso nos direcionando a lugares aparentemente desvalorizados — as *commodities*, as celebridades, o entretenimento de massa, a pornografia —, onde o nosso gostar já está estimulado e instrumentalizado, com o objetivo de recuperar, perverter e expandir esse gostar. Essa abordagem do gostar é mais disruptiva e menos passiva do que parece num primeiro momento. Pense, por exemplo, na função do botão Curtir do Facebook, cujos algoritmos se baseiam na pressuposição (correta) de que a maioria das pessoas (diferentemente de Warhol) não estão tentando gostar de tudo.⁶⁸ O gostar (ou, no caso, o curtir) é seletivo. A pessoa que curte *tudo* no Facebook não oferece informação útil aos anunciantes. Curtir tudo e todos — especialmente se todos fizeram o mesmo — não iria apenas abalar o modelo financeiro do Facebook, mas desafiaria o modelo básico da cultura de massa em geral, no qual a atenção do público que é vendida aos anunciantes tem valor *apenas* na medida em que há o exercício de uma seletividade, indicando preferências que possam ser direcionadas a uma compra.

O incentivo ao gostar promovido por Warhol é um esforço para aumentar nossa capacidade de afetar e ser afetado em termos gerais. A princípio, isso coloca em risco diversos sentimentos, não apenas os “positivos” (sobre os quais falaremos mais adiante). Ao mesmo tempo que vejo que o gostar de Warhol aceita bem esse risco, penso que também visa, no geral, o que Spinoza (e Gilles Deleuze, em seguida) chama de afetos de alegria, aqueles que aumentam o que o mesmo autor considera como “capacidade de agir ou força de existência”.⁶⁹

Na teoria do afeto de Warhol, priorizar a informação que é relevante para o gostar significa, antes de tudo, deixar de lado a oposição entre igual e diferente para, então, examinar as semelhanças similaridades, que são, então, “amplificadas e abstraídas”. Em vez de perguntar “Essa pessoa é igual ou diferente de mim?”, a teoria de Warhol é uma teoria do afeto que indaga “Por que eu sou assim? Em que medida isso se

⁶⁸ No Facebook configurado para a língua inglesa, a função “Curtir” é expressa pela palavra “Like”, que, em tradução literal, significa “gostar”. (N.T.)

⁶⁹ SPINOZA. *Ethics*. Org. e trad. de Edwin Curley. Nova York: Penguin, 1996. pp. 113 (II, 204). Ver DELEUZE. “L’*affect* et l’*idée*”. Aula em disciplina da Université de Paris VIII, Vincennes, 24 jan. 1978. Disponível em <www.deleuzeweb.com> no original em francês e na tradução em inglês. Ver também *Expressionism in Philosophy: Spinoza*. Trad. de M. Joughin. Nova York: Zone Books, 1992. esp. cap. 14, “What Can the Body Do?”

parece com as outras coisas? Como posso me relacionar com essas coisas que são de alguma forma imitáveis? Em que sentido nós somos parecidos? Como podemos ficar (in)adequados juntos?”

Como uma outra forma de aumentar a capacidade de agir e os sentimentos de correspondência, por exemplo, a teoria do afeto de Warhol procurava, ampliava e promovia experiências que produziam excitação ou interesse sexual. Em resposta à caracterização de seu *Blue Movie* (uma exibição de três horas de duração de um encontro sexual entre Louis Waldron e Viva, que não parecem estar apaixonados, mas que parecem gostar um do outro) como “pornografia explícita”, Warhol — que, em suas próprias palavras no livro *POPism*, disse: “eu, particularmente, adorava pornografia” — oferece uma defesa da excitação como um valor estético e da luxúria como um modo estético:

Acho que os filmes deveriam apelar para interesses lascivos. Quero dizer, do jeito que as coisas vão agora — as pessoas estão alienadas umas das outras. Os filmes deveriam, hum, excitar as pessoas. Os filmes de Hollywood são planejados comercialmente. O *Blue Movie* era real. Mas não foi feito como pornografia — foi um exercício, um experimento. Mas eu acho mesmo que os filmes deveriam excitar as pessoas, deixá-las interessadas nas outras pessoas, deveriam ser lascivos (*IBYM*, p.189).

No lugar dos filmes de Hollywood “planejados comercialmente”, que em outro momento da entrevista ele chama de “desatenciosos” (talvez por pressuporem identidades e afetos normativos e instrumentalizarem nossos afetos ao direcioná-los para um objetivo narrativo dentro do filme que reforça sua função comercial), Warhol entende que ele mesmo está experimentando, num esforço para encontrar uma alternativa ao “jeito que as coisas vão agora”. A excitação que um filme lascivo pode produzir é outra maneira de ir na contramão da alienação, de deixar as pessoas “interessadas nas outras pessoas”. Que essas cenas excitavam Warhol é evidente pelos seus retratos de encontros sexuais e corpos nus na série *Sex Parts and Torsos*, de meados da década de 1970, que registrou formas pelas quais a excitação florescia nas cenas de sexo expandidas e experimentais da Nova York do pós-Stonewall.

Na medida em que o gostar de Warhol é uma abertura afetuosa que busca criar correspondências sem instrumentalizá-las para um objetivo predeterminado — considerando que não se baseia na falta, mas sim na plenitude (desde a sopa Campbell, que todos podemos adorar em conjunto, até a sua coleção de desenhos e Polaroides de pênis) — e na medida em que o seu gostar é uma forma promíscua de afeto baseada em agir de forma parecida e em ser parecido (e, como tal, *não* se

encaixar em um papel estabelecido), e não uma identidade, esse gostar se guia por uma teoria do afeto compatível com o que Douglas Crimp chamou de “o ethos da liberação *gay* referente à expansão das possibilidades de afeto”.⁷⁰ Ressoando o entusiasmo de Foucault pelas “novas virtualidades afetivas e relacionais” que podem surgir ao longo das linhas “enviesadas” que os *queers* atravessam no tecido social,⁷¹ Crimp escreve que esse ethos dava apoio a “uma grande variedade de formas de afeto e relações sexuais, uma proliferação de amizades e comunidades relacionais organizadas de várias formas, que davam um grande número de opções para a obtenção de prazer e a formação de conexões humanas e de intimidade”.⁷²

Mesmo quando ele desprestigia o casal romântico e o amor na tentativa de maximizar o gostar, Warhol (como Spinoza) ainda “denuncia um enredo no universo daqueles que estão interessados em nos afetar com paixões tristes”.⁷³ Em *POPism*, ao lembrar o momento depois do assassinato do presidente Kennedy, Warhol disse: “Eu ficaria feliz de ter Kennedy como presidente; ele era bonito, jovem, inteligente — mas não me incomodou tanto assim que ele tenha morrido. O que me incomodou foi a forma como a televisão e a rádio estavam programando todos para que todos se sentissem tristes”. Warhol conta que tentou reunir seus amigos e levá-los para jantar, mas “não dava para fugir” da programação e, portanto, “não deu certo, todo mundo estava depressivo” (*POP*, p. 60).

Podemos ver as pinturas feitas por Warhol de Jackie Kennedy (1964) (uma das quais fez parte da Bienal de São Paulo de 1967) e seu filme *Since* (1966) (no qual os atores recriam partes do filme famoso de Abraham Zapruder sobre o assassinato) como ilustrações da forma pela qual reações depressivas à morte de Kennedy induzidas pela mídia poderiam ser alteradas a partir da identificação de pontos de correspondência dentro da experiência do luto coletivo. As duas pinturas intituladas *The Week That Was* e algumas das 24 obras intituladas *Multiplied Jackies* apresentam — em telas azuis, douradas e brancas — uma montagem

⁷⁰ CRIMP. “Dissss- co (A Fragment): from Before Pictures, a Memoir of 1970s New York”. In: “Disco”. Edição Especial. Org. de Jonathan Flatley e Charles Kronengold. *Criticism*, vol. 50, n° 1, inverno 2008. pp. 1-18, 15.

⁷¹ Em “Friendship as a Way of Life” In: *Ethics: Subjectivity and Truth*. Org. de Paul Rabinow. Nova York: New Press, 1997), Foucault diz: “Homossexualidade é um momento histórico para reabrir as virtualidades afetivas e relacionais, não tanto por meio de qualidades intrínsecas do homossexual, mas por conta da posição ‘enviesada’ do último, por assim dizer, das linhas diagonais que pode fazer atravessar o tecido social e que permitem que essas virtualidades se revelem.” (p.138).

⁷² TAKEMOTO, Tina. “The Melancholia of AIDS: Interview with Douglas Crimp”. *Art Journal* 62, n° 4, inverno 2003: pp. 80-90, 86.

⁷³ Essa é a descrição feita por Deleuze de Spinoza em “L’*affect et l’idée*”.

cronologicamente mal ordenada das imagens de Jackie antes e depois da morte do seu marido veiculadas massivamente pela mídia. Jackie, com seu chapéu casquete, sorri largamente ao chegar em Dallas; seu rosto abatido presencia o juramento de Lyndon Johnson; no funeral, com e sem o véu, ela olha fixamente para frente com uma graça marcial. A desordem temporal transmitida pelo gaguejar que vai do sorriso ao pesar e retorna ao sorriso oferece uma série não teleológica de imagens afetivas, que direciona a apreensão do espectador com a morte de Kennedy diretamente ao rosto de Jackie e sua persona, uma estrela poderosa. O que seria uma ocasião para uma tristeza dócil, tornou-se uma oportunidade para mimese coletiva do glamour do luto. Isso muda a natureza do sentimento não só por permitir ao público compartilhar um momento de afeto intenso com “a mulher mais glamourosa do mundo”; além disso,⁷⁴ ao possibilitar que a pessoa se sinta como essa mulher linda, famosa e poderosa, as demonstrações públicas de luto de Jackie propiciam uma forma de se sentir como todos os outros que também estavam se sentindo como ela. Nesse sentido, as pinturas que Warhol fez de Jackie Kennedy tratam do momento em que o afeto de *todos* foi direcionado ao rosto de Jackie, que se fez disponível como um local de vínculo e imitação afetiva de massa. Visto que ela era, naquele momento, um objeto praticamente universal do gostar, Warhol poderia dizer que sua performance do luto foi “a melhor coisa que ela fez em toda a vida!”⁷⁵

Embora a teoria do afeto de Warhol — centrada no gostar e na semelhança — seja também uma forma de se deprimir menos com o noticiário e com todas as estratégias pelas quais os dirigentes buscam deixar os dirigidos pesarosos e incapazes de agir, não significa que seja uma tentativa de bloquear uma experiência afetiva dos eventos em questão divulgados. Na série *Death and Disaster*, do início dos anos 1960, Warhol retrata imagens pavorosas de acidentes de carro, cadeiras elétricas, violência policial de supremacia branca e nuvens de cogumelo. No nível da experiência estética, nós devemos “gostar” também dessas imagens, no sentido de que devemos estar abertos a elas, permitir que sejamos afetados por elas e buscar formas de nos equipararmos a elas e aos outros na relação com elas. Ao reproduzir essas imagens e imprimi-las em cores decorativas, Warhol consegue tirá-las do *feedback* negativo anestésico que Benjamin observou. Como ressaltou Gerard Malanga: “se você vir uma foto da United Press International, você vai franzir o rosto; mas se você vir essa

⁷⁴ Gerard Malanga notou que Warhol se sentia fascinado por Jackie como “a mulher mais glamourosa do mundo ou algo assim” (SMITH. *Conversations*. p. 166).

⁷⁵ “Ela é tão maravilhosa!” John Giorno relata Warhol falando sobre o andar “eletrizante” de Jackie com seu véu preto (*You Got to Burn to Shine*. p. 126).

mesma foto em uma tela colorida, pode ser que você a aceite”.⁷⁶ A pessoa pode gostar da imagem antes que o “choque de valor” seja registrado conscientemente; pois, como explicou Warhol, os espectadores “não precisam pensar”, eles “apenas meio que veem as coisas, gostam delas e entendem com mais facilidade” (*IBYM*, p. 32). “O afastamento do significado” é, de certa forma, uma precondição para ser afetado por essas imagens.

As semelhanças serigrafadas dos acidentes de carro, suicídios e ataques policiais a negros desarmados também nos lembram da recepção plural dessas imagens de desastres e de sua ocorrência repetitiva cotidiana na esfera pública de massa no dia a dia. Ao fazer isso, elas desindividualizam o consumo das imagens, apontando para a forma como a experiência anestesiante de imagens chocantes é em si um ponto em comum e de correspondência. Ao mesmo tempo, elas nos lembram de que, eventualmente, como no movimento pelos direitos civis, essa visão coletiva da violência e do sofrimento pode impulsionar a ação política. A aposta de Warhol é que, no geral, insistir em imagens ou representações negativas não as afastam, mas, em última instância, as torna mais “alegres” do que “tristes” (no sentido de Spinoza), pois ampliamos nossa capacidade de agir — e agir com os outros — quando estamos mais abertos a vivenciar esses eventos no mundo, aceitando que eles estão no mundo conosco, em vez de nos protegermos deles ou ficarmos traumatizados por eles. Em outras palavras, mesmo nessas representações da violência e da morte, podemos discernir uma teoria de afetos positivos pendente para a reparação e a correspondência.

Nesse sentido, o gostar de Warhol é também esperançoso: antecipa a descoberta ou a criação de “similaridades vividas” que constituem a experiência como tal e que nos permitem imaginar relações de gostar e de semelhança com outros. Para Warhol, o gostar e a semelhança que isso envolve são, em si, forças criativas e ativas que alteram o ser que gosta e o ser que é gostado. Gostar não se vale apenas de similaridades que já existem. Imitativo em si mesmo, ele também dá vida a elas. Em um mundo como o nosso, onde o medo, a desilusão, a alienação e a adversidade estão mais presentes do que nunca, onde o cuidado se apresenta como um desafio constante, não devemos ignorar os novos campos de possibilidade de sentir e agir abertos pelo gostar não instrumentalizado e ampliado de Warhol.

⁷⁶ Smith, *Conversations*, 163.

Fuzilaria pelas ruas de Montevideú
 Forças do Exército e da Polícia abriram fogo, contra manifestantes, na capital uruguaia — Várias pessoas ficaram feridas — Militante socialista é morto à bala (PÁGINA 13)

FREIRAS SALVARAM 15 DAS CHAMAS
 Irmãs do Convento Maria Imaculada expulsaram o vilão incêndio, de fogo perigosas e fogo — Constataram vitória da destruição várias bairros dos moradores — Primeiro socorro no parto da própria esposa (P. 9)

Chupadoras de sangue

CRIME PASSIONAL DAS VAMPIRAS

PM ASSASSINADO NO COLETIVO
 Militar resolveu intervir na discussão entre passageiro e cobrador — Vigilante noturno esqueceu a briga e descerregou toda a arma sobre o soldado — Passageiros prenderam o criminoso (PÁGINA 12)

Já em vigor as novas passagens dos ônibus
 Aumento determinado pelo Conselho Interministerial de Preços — Majoração, em média, foi de dez por cento — Bondes do Santa Teresa custam agora Cr\$ 0,60 (Na página 13)

Novo Zelandia repele o ultimato da França
 França insistente na cessação da atividade nuclear na zona do tratado nuclear, apesar de advertências francesas de que estaria imminente a execução de uma operação de bombardeio — O novo ministro francês afirmou a independência de todos os países sobre a região (P. 2)

Incêndio em barraco de quem não pagava
 Cozinhava 100 pratos — Incêndio ocorreu na Favela de Montevideo — Localizado com um compartimento de polícia — Autor da explosão foi preso — Incêndio ocorreu em barraco de quem não pagava (Pág. 2)

Velho General Morre lutando com ladrões

Comissário da tragédia apresenta-se chorando

"Ramayana" interestadual
 Alexandre dos Santos Costa Neto, que se intitulava "conde Ramayana", acabou de chegar para em Natal, mas não sabe de onde veio, foi recebido em um apartamento da Delegacia de Vigilância e Tráfego para Guarabara, onde ficou dois dias, atendendo por telefonema, "Ramayana", que se ambientou com a reportagem, esta impressão de valor no primeiro momento em junho de 1970, para responder a processo de criminalidade praticado no primeiro estabelecimento penal.

Temha jurado fidelidade — Berrava pelas ruas muito louca — O amor é insuperável — Querida morrer de paixão — Janga descobriu da trágica — Seguiu alucinada, a vampira, que trabalhava depois das 11 horas no circuito do MAM à Vieira Souto — Morde todos que encontrava pela frente — A tragédia ocorreu na área de Ipanema — Mo-nino ainda muito jovem estava bem vestido — Cabelo aparado, Príncipe Danado, Morria de amor com a lúbrica vampira — Janga viu tudo — Chupadora de sangue foi traidora — Não aguentou — Deu choque e tremedeira — Cala de boca — Era vampira...

Sacrificou-se pela esposa e o filho

Incêndio em barraco de quem não pagava
 Cozinhava 100 pratos — Incêndio ocorreu na Favela de Montevideo — Localizado com um compartimento de polícia — Autor da explosão foi preso — Incêndio ocorreu em barraco de quem não pagava (Pág. 2)

Novo Zelandia repele o ultimato da França
 França insistente na cessação da atividade nuclear na zona do tratado nuclear, apesar de advertências francesas de que estaria imminente a execução de uma operação de bombardeio — O novo ministro francês afirmou a independência de todos os países sobre a região (P. 2)

Velho General Morre lutando com ladrões

Comissário da tragédia apresenta-se chorando

"Ramayana" interestadual
 Alexandre dos Santos Costa Neto, que se intitulava "conde Ramayana", acabou de chegar para em Natal, mas não sabe de onde veio, foi recebido em um apartamento da Delegacia de Vigilância e Tráfego para Guarabara, onde ficou dois dias, atendendo por telefonema, "Ramayana", que se ambientou com a reportagem, esta impressão de valor no primeiro momento em junho de 1970, para responder a processo de criminalidade praticado no primeiro estabelecimento penal.

Antonio Manuel. *Clandestina*, 1973. Foto: Mario Caillaux Oliveira. Imagem cortesia do artista.

Cambiantes e clandestinos

ANA MARIA MAIA

Em 1970, as transmissões televisivas dos jogos de futebol promoviam a catarse coletiva em torno de imagens de vitória e união nacional. “Todos juntos vamos, pra frente Brasil, salve a seleção!”: Assim diziam os versos de Miguel Gustavo na vinheta que abria a cobertura da Copa do México pela Rede Globo. A emissora houvera sido inaugurada em 1969, um ano após o endurecimento da repressão com o Ato Institucional N°5, com concessão e apoio declarado ao regime militar.

Enquanto o país “vinha abaixo”, assistir TV se consolidava como um hábito e as emissoras fortaleciam seu poder político ao promover uma “utopia midiática”.¹ Confortavelmente situadas ao centro da rotina de uma família nuclear, ignoravam conflitos e divergências, edificavam-se como “uma espécie de lugar vazio (e harmônico), a partir do qual se podia olhar” o mundo.

Motivada pelo ímpeto oposto, de justamente abordar os processos de produção e recepção neste meio, Analívia Cordeiro foi responsável por algumas das primeiras intervenções artísticas dentro de uma emissora de televisão, a TV Cultura, na época pertencente aos Diários Associados, de Assis Chateaubriand. A convite de Fernando Faro, diretor de programação, a artista realizou, entre 1973 e 1976, quatro obras de videodança na grade do canal. Foram elas: *M3x3* (1973), *O=45* (1974), *Gestos* (1975) e *Cambiantes* (1974). Farei hoje uma análise mais detida dos dois últimos trabalhos.

Antes disso, no entanto, quero apenas dar uma informação geral: todas as intervenções ocorreram nos estúdios da emissora, em negociação com suas equipes e maquinários (bastante pesados, difíceis de mexer). Por lidarem com esquemas de produção complexos, que exigiam o trabalho coordenado da artista, das bailarinas e dos funcionários da TV, Analívia reconheceu esses trabalhos como “vídeo institucional”, ou seja, um vídeo feito com os mesmos aparatos da mídia de massa, a partir de uma ocupação temporária das suas instalações.

Na mesma época, surgia o “vídeo experimental”, que mobilizou nomes como Anna Bella Geiger, Letícia Parente e Sonia Andrade, além de Julio Plaza, Regina Silveira, Gastão Magalhães e tantos outros, sobretudo entre o Rio e São Paulo. Esta produção foi feita com máquinas portáteis a que os artistas tiveram acesso no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. O que o equipamento permitia (ou impedia) de movimento já era razão para a diferença entre o “experimental” e o “institucional”. Se de um lado se destacaram os registros rápidos e a assimilação do improviso, do outro se cunhou uma poética orquestrada com extremo controle, devido aos altos custos e a uma certa desconfiança sobre o que seria feito afinal.

¹ RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco. História da televisão no Brasil: do início aos dias de hoje. São Paulo: Editora Contexto, 2010, p.21.

Analívia manejava este convívio pois acreditava que poderia afetar a agenda que a TV construía sobre o real. Mesmo que momentaneamente, queria desvelar os artifícios desse discursos. Em *Gestos* (1975), de que estamos vendo um trecho agora, a artista e sua irmã Fabiana dançaram em um estúdio desprovido de qualquer cenário. Os bastidores da emissora permaneceram às vistas do espectador (monitores, funcionários, máquinas, entulhos), a representação televisual se confundia com a própria rotina. Os movimentos representados em dança, na verdade, faziam o mesmo, dado que se baseavam em uma pesquisa de personagens que tinham aparecido nos jornais daquela semana. As duas bailarinas selecionaram partes de cada um deles e as misturaram a outras partes, de outros personagens. Segundo Cordeiro relatou em entrevista à autora, valia de tudo: notícias e publicidade, realidade e ficção, cenas de “guerra, sofrimento, alegria e sexo”. Desse exercício de colagem nasceu uma coreografia de cerca de quatro minutos em que, de acordo com a artista, “a bailarina às vezes estava fazendo uma pose de vedete, mas com uma perna de soldado”.

Esta coreografia aleatória e de fato estranha foi pensada para chamar a atenção sobre os estereótipos de comportamento que a mídia transmite todos os dias aos seus espectadores. Depois dessa experiência, Analívia concebeu sua última intervenção na TV Cultura, também dedicada a quebrar a anestesia visual do público. *Cambiantes* foi ao ar em outubro de 1976. Nela, quatro bailarinas dançavam em resposta a uma sequência de cortes escrita em computador e à batida sincopada da trilha. Duas câmeras as filmavam, sendo uma frontal e outra diagonal superior, como em um sistema de vigilância.

Entre manchas pretas e brancas, cenário e figurinos se fundiam para dar a ilusão de que figura e fundo poderiam ser uma coisa só e, sobretudo, de que as bordas que davam forma à imagem poderiam mudar. Se as proporções retangulares da tela ficavam sujeitas a essas mudanças, se o retângulo desta suposta “janela para o mundo” virava trapézio ou ganhava proporções geométricas inomináveis, como isso poderia afetar a crença em um observatório fiel da realidade?

Enquanto Analívia Cordeiro fez suas obras a convite de Faro, em nome da TV Cultura de São Paulo, é preciso atentar para outros casos em que os artistas agiram anonimamente. Vejamos, por exemplo, como Antonio Manuel, no contexto do Rio de Janeiro, orquestrou uma entrada clandestina e uma permanência sempre limítrofe no parque gráfico do jornal *O Dia*.

O ideal de um projeto construtivo vinha mobilizando gerações de artistas e intelectuais desde os anos 1960. Com o acirramento do regime militar no Brasil, esta busca passou a demandar complexidade tática. Para se alcançar a esfera pública e nela fomentar a desalienação e o engajamento coletivos, era preciso, mais do que nunca, dominar as rotinas de funcionamento das instituições e saber identificar oportunidades de intervenção nas brechas dos seus estatutos e mecanismos de controle. Era preciso encontrar, para isso, como alegaria Cildo Meireles, não só os “meios”, mas também os “modos”; não só os “circuitos”, mas também as “inserções” possíveis, diante dos recursos tecnológicos e de linguagem e a despeito da censura.²

Apesar de toda sorte de censura, ou até incitados por ela, os artistas insistiam em uma “tomada de posição em relação a problemas políticos e éticos”, somente a partir da qual se poderia construir “a nossa realidade” – nas palavras de Hélio Oiticica no seu “Esquema geral da nova objetividade”, de 1967. Em sua tarefa de agendar e hierarquizar narrativas sociais, a grande imprensa passou a habitar de forma crescente o imaginário das obras de arte, ainda por meio de metáforas. Os exemplos são muitos: Rubens Gershmann, Paulo Herkenhoff, Geraldo Anhaia de Mello. O próprio Oiticica inseriu um aparelho de televisão ligado em seu *PN3 – Penetrável imagético* (1967), que faz parte de *Tropicália*.

Antonio Manuel começou, em 1966, a desenhar sobre páginas de jornal e logo sobre algumas de suas matrizes de impressão cartonadas as séries *Flans* (1968-75) e *Repressão outra vez: Eis o saldo* (1968). Hipoteticamente, se tornava uma espécie de

² Em “Inserções em circuitos ideológicos” (1970-), Cildo Meireles depositou mensagens parasitárias e críticas aos circuitos que as hospedavam e garantiam sua disseminação. As frases iam de instruções para se fazer as inserções a posições mais explícitas, como “Qual o lugar da arte?”, “Yankees, go home!” e “Quem matou Herzog?”. Feitas logo após as Inserções em jornais, nas quais o artista ocupou espaço da mídia de classificados, esses trabalhos aconteceram como intervenções anônimas e facilmente reproduzíveis em mercadorias industriais e em cédulas de dinheiro.

editor de conteúdo à medida que velava ou ressaltava com carvão ou nanquim certos dados da diagramação original.

Esses trabalhos, no entanto, foram o pontapé inicial para o artista deixar a tematização rumo às interferências reais. Na base das amizades e de alguma insubordinação, passou a frequentar o parque gráfico d' *O dia* e aos poucos a ganhar confiança para, nas suas palavras, “violentar a rama com novos espaços e cargas emocionais”.³ Ao invés de representar a mídia dentro do circuito de arte, Antonio quis se apresentar no agendamento da mídia, ou seja, se alojar no sistema que é objeto de sua crítica para nele atuar como um vírus, invisível porém contagioso. Podemos pensar na escala reduzida que a arte ganha frente ao real, mas também na função social que reivindica como parasita de estruturas hegemônicas.

“What is the place for art?” A pergunta grafada por Cildo Meireles nas *Inserções em circuitos ideológicos – Projeto Coca-Cola* tinha conotações geopolíticas e uma crítica às estruturas de exibição de arte. Naquele mesmo ano, o artista participara da mostra *Information*, no MoMA, em Nova York, com um texto em que refutava uma identidade nacional para o seu trabalho.⁴ Quando, nas garrafas, perguntava-se anonimamente sobre um “lugar para arte”, sem oferecer respostas, também queria motivar novas buscas ou, no mínimo, a suspeita sobre espaços de confinamento, como museus e galerias tradicionais.

São inúmeros os esforços de deslocamento, identificação e apropriação de novos “circuitos” (urbanos, industriais, monetários, midiáticos etc.) por artistas dessa geração. Entre eles, os de Antonio Manuel destacam-se pelo modo como extrapolam o desejo de apenas ocupar esses espaços e passam a ser criados dentro deles. O processo de trabalho do artista torna-se uma negociação entre ele e os funcionários do meio que ocupa, jornais de grande circulação do Rio de Janeiro. “Fiz trabalhos que tiveram seu sentido marcado pelo grande perigo de se estar ‘dentro do fogo’, de não estar fora, de fazer a crítica de dentro do sistema empresarial, político. Chegou um momento em que eu só podia sair do expediente mostrando tudo o que eu tinha

³ Frase do cartaz de sua mostra retrospectiva na Petite Galerie, no Rio de Janeiro, em 1975.

⁴ MEIRELES, Cildo. “Cruzeiro do Sul”. In MOURA, Sabrina (Org.), *Panoramas do Sul: leituras*, 2015, p.105-7, p.107.

feito naquele dia”⁵, explica Antonio, referindo-se aos *Flans* (1968-1975), à série *Clandestinas* e à *Exposição de 0 às 24h* (1973).

Em busca de material para os primeiros *Flans*, desenhos que realizava sobre matrizes de impressão, o artista foi tornando-se pouco a pouco uma espécie de infiltrado na redação d’*O Dia*, um dos mais lidos no Rio de Janeiro naquela década. Conhecia o filho do dono, o deputado Chagas Freitas, e, informalmente, conseguiu o passe para frequentar a redação, mas sobretudo o parque gráfico do jornal. Havia cursado alguns anos da Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI) e tinha curiosidade pelos processos de diagramação e impressão em grande escala. Como artista em início de carreira, interessava-se também pelo modo como o veículo “tinha um poder de comunicação com um público amplo e irrestrito”⁶, naturalmente superior ao das mostras de arte.

O “passe livre” permitiu-lhe produzir a série *Clandestina*, que ambicionava a criação e a distribuição de uma versão alternativa das capas do jornal, com interferências de imagem e texto feitas pelo artista. Dez ao total, as *Clandestinas* atribuíam conteúdos de conotação ora ficcional e absurda, ora dedicados a repercutir o trabalho de artistas contemporâneos, como Lygia Pape, Hélio Oiticica, Raymundo Colares e Torquato Neto.

Antonio também inseriu dados dos seus próprios trabalhos e costumava criar analogias entre suas inserções e os textos e imagens originais, de modo a confundir o leitor sobre o que de fato era notícia e o que havia sido atribuído. No dia 7 de junho, o artista justapôs a manchete “Chupava sangue dando gargalhadas” com uma fotografia de Lygia Pape usando dentadura de vampiro. A narrativa de horror, em tom novelesco, foi propositalmente redigida para confundir-se com chamadas do jornal, como “Noivos assassinados” e “Pistoleira morena”, sensacionalistas e de forte apelo popular⁷ como costumava ser a pauta do jornal.

⁵ Em entrevista a Ana Maria Maia, dada em seu ateliê, em Laranjeiras, no Rio de Janeiro, nos dias 27 e 31 de março de 2015.

⁶ Em entrevista a Ana Maria Maia.

⁷ A historiadora Marialva Barbosa define a linha editorial d’*O Dia* como um “jornalismo de sensações”. Com essa linguagem, o fundador do jornal, Chagas Freitas, garantia a popularidade do veículo e sua eficácia na manutenção de uma plataforma política para suas campanhas como deputado e depois

Com a manipulação dos jornais, o artista alegou em entrevista à autora que queria “criar uma duplicidade, uma falácia que era difícil de distinguir da realidade”. A falácia ganhava veracidade quando o artista, conforme experiências prévias de Yves Klein, nos anos 1960⁸, imprimiu uma pequena tiragem das capas alteradas, as reintegrou ao corpo do jornal e levou para as bancas de revistas, para serem vendidas como se fossem as cópias oficiais, sem qualquer aviso sobre a diferença que havia no seu conteúdo.

Com essa distribuição paralela⁹, completou-se o ciclo da obra, que o artista diz haver concebido tendo em vista “reagir ao sistema político, ao sistema estético, botando os trabalhos nas ruas, fora das instituições oficiais ou chapas brancas. Fazia isso ‘pegando carona’ no jornal e, de alguma maneira, deturpando seu conteúdo real”. A estratégia, que Antonio vincula a cartilhas de “guerrilha cotidiana” que acessou vindas da Inglaterra ainda nos anos 1960, junto com Hélio Oiticica e Nelson Motta¹⁰, permitiu que ele concebesse um trabalho limítrofe com o real, sobre o qual interferia concretamente, embora em escala prototípica em relação ao alcance da mídia de massa. *Clandestinas* – assim como *Inserções em jornais* e *Inserções em circuitos ideológicos* – comprovou que aquele intervalo quixotesco entre a arte e o mundo poderia ser um lugar pertinente para a atividade do artista. Mimetizar-se nas redes de informação a ponto de desaparecer ou, no mínimo, perder o controle, talvez pudesse ser uma estratégia para o seu trabalho.

O mesmo Antonio que, em 1970, após aparecer nu no Salão de Arte Moderna, que acontecia no MAM-RJ, para a performance *O corpo é a obra*, inspirou a máxima de

governador do Rio de Janeiro. (BARBOSA, Marialva. História cultural da imprensa: Brasil 1900-2000. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007, p.213)

⁸ Em 27 de novembro de 1960, Yves Klein publica no suplemento do France Soir, o Dimanche, uma foto do seu “mergulho no vazio” e a manchete “Theatre du Vide” em lugar dos conteúdos originais. Ele e alguns amigos distribuem o jornal manipulado em quiosques e bancas de Paris. (Cf. FLORIDO, Marisa. Nós, o outro, o distante. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2015, p. 198.)

⁹ O artista reencena essa distribuição para o filme Anônimo e incomum (1990), de Rogério Sganzerla. Versão on-line disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bZAAft_hSx8>. Acessado em: 25/5/2015.

¹⁰ “Eu me lembro, pelos anos 1960, Hélio Oiticica, Nelson Motta e eu recebemos um livrinho vindo de Londres com maneiras de subverter os sistemas. Era uma coisa marginal, contra o sistema político lá na Inglaterra. Eles ensinavam como fazer uma ficha para usar o telefone público ou burlar o bilhete de ônibus. Essa cartilha reunia tudo o que era contra o sistema e o status quo, táticas para uma guerrilha cotidiana”, lembrou em depoimento para Ana Maria Maia.

Mário Pedrosa sobre “arte como exercício experimental de liberdade”¹¹, experimentou também certa “clandestinidade” para investigar brechas nos discursos hegemônicos. Foi só quando as capas manipuladas voltaram ao circuito da arte, onde tornam-se testemunho de sua trajetória mundana e anônima, que elas ganharam uma assinatura manuscrita do artista, lado a lado com o crédito do fundador do jornal, que desconhecia toda a iniciativa. Dessa maneira, pela perspectiva de Antonio, tornam-se os dois coautores de uma narrativa pública.

¹¹ (N.E.) Numa entrevista transcrita pela artista Lygia Pape o crítico descreve: “O que Antonio está fazendo é o exercício experimental de liberdade. Ele não está querendo dominar os outros. Ele está dizendo: É assim é que é.” (Conversa com Mário Pedrosa: Antonio Manuel, Hugo Denizart e Alex Varela in: *Mário Pedrosa: Encontros* org. OITICICA FILHO, Cesar. Rio de Janeiro: Azougue, 2014, p.92). Mas, apesar da expressão famosa de Pedrosa sendo sempre associada à performance ousada de Manuel, o primeiro uso pelo crítico parece ser no seu ensaio “O bicho da seda na produção em massa” em 1967, [Correio da Manhã 14/08/1967]. Mesmo assim não seria necessariamente a primeira vez, como ele curiosamente anota: “Já faz bastante tempo que, tentando analisar o fenômeno, defini a arte de nossos dias como o exercício experimental da liberdade.” Para uma discussão sobre isso, ver os ensaios de Glória Ferreira “The Permanent Revolution of the Critic,” pp.14-23, 20 e Kaira M. Cabañas “A Strategic Universalist,” pp. 23-35, 28 em *Mário Pedrosa: Primary Documents* orgs. FERREIRA, Glória e HERKENHOFF, Paulo. New York: MoMA, 2016.



Lázaro Ramos – frame do filme *Madame Satã*. Direção Karim Ainouz. 2002

Para além de Carmem Miranda: o Camp vive

DENILSON LOPES

Nosso esforço é ressaltar a importância do pop a partir do camp não só na história da arte, mas também por ser um momento decisivo na quebra de hierarquias entre cultura popular, massiva e erudita, pelo processo de hibridismo como formulado por Néstor Garcia Canclini¹, e, ainda mais, por ser um momento decisivo na ampliação de categorias estéticas inseridas na própria cultura midiática e marginais na tradição da estética moderna e modernista que valorizaram o sublime, o belo, o grotesco, entre outras.

Para falar sobre o camp, é preciso lembrar que ele se insere num espectro de termos desde o kitsch e o trash, estes mais conhecidos, bem como nas discussões sobre o

¹ CANCLINI. Nestór Garcia. *Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da Modernidade*. São Paulo: EDUSP, 2013.

glamour, a frivolidade, o pretty², o zany, o interesting e o cute.³ Nossa busca é a de um vocabulário para falar desses desdobramentos que transitam por outras linhagens e genealogias que não as canônicas da modernidade, bem como pensar o que seria a atualidade do camp no Brasil, o que se teria a dizer a partir do Brasil sobre o camp.

Para este desafio de pensar o camp, no contexto de uma estética queer na América Latina, a obra de Silviano Santiago me auxilia, na intersecção entre gênero e a condição estrangeira, em mais um entre-lugar, para usar a própria expressão cunhada por ele.⁴ Como falar de particularidade sem incorrer em isolacionismo nem, ao mesmo tempo, negar diálogos? Como fazer diálogos que não sejam o primado da origem e da subserviência? Creio que o entre-lugar, expressão que Santiago começa a formular no fim dos anos 1960, abriu um caminho fecundo em diálogo com a antropofagia cultural, a traição da memória e a noção de corte radical⁵ que se traduziu, nos últimos escritos dele, ao repensar o cosmopolitismo, e não mais a formação da nação, mas a busca de inserção do Brasil no mundo, como já havia feito em relação à América Latina. Nesse sentido, as questões suscitadas pelo camp se dão, hoje em dia, no quadro instável das comunidades de solidariedade transnacionais, sobretudo midiáticas, para usar a conhecida expressão de Appadurai de *mediascapes*⁶, em que cada vez importa menos de onde se veio e mais para onde se vai, para mencionar a estimulante provocação de Nicolas Bourriaud⁷, e os encontros inesperados que acontecem. Nesse quadro, o camp parecer configurar uma comunidade sentimental transnacional.⁸

O camp nos interessa à medida que ele se insere no artifício. É importante lembrar, como apresentamos em nosso artigo “Terceiro Manifesto Camp”⁹, publicado há vinte anos, que: “O artifício é uma categoria conceitual, sócio-histórica, estética, articuladora de diferentes produtos culturais, que deve ser pensada não tanto como uma simples oposição à realidade, mas como um dissolvente da dualidade real

² GALT, Rosalind. *Pretty: Film and the Decorative Image*. New York: Columbia University Press, 2011.

³ NGAI, Sianne. *Our Aesthetic Categories: Zany, Cute, Interesting*. Cambridge: Harvard University Press, 2015.

⁴ SANTIAGO, Silviano. “O Entre-Lugar do Discurso Latino-Americano” in *Uma Literatura nos Trópicos*, Perspectiva, 1978.

⁵ SANTIAGO, Silviano. *Vale Quanto Pesa*. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1982.

⁶ APPADURAI, Arjun. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

⁷ BOURRIARD, Nicolas. *Radicante: Por uma Estética da Globalização*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

⁸ QUIROGA, José. *Tropics of Desire*. New York. New York University Press, 2000. p. 151.

⁹ LOPES, Denilson. “Terceiro Manifesto camp”, in *O Homem que Amava Rapazes e Outros Ensaios*, Rio de Janeiro, Aeroplano, 2002.

versus irreal. Ao contrário de categorias abstratas, transcendentais, definidas a priori, o artifício é uma categoria material, constituída pelas experiências individuais e coletivas, que será colocada, no momento, com especial ênfase no horizonte das experiências queer contemporâneas” que nos interessa aqui.

Sintetizando, o artifício possui um vasto campo semântico, da teatralidade barroca à simulação midiática, da tradição do travestimento nas artes cênicas aos desafios da performatividade do sujeito contemporâneo e do corpo cyborgue e protético, pós-humano, inumano. Para estabelecer a genealogia de uma estética do artifício contemporânea, anti-naturalista e anti-autêntica, seria necessário visitar não só o Barroco, a partir da metáfora do teatro do mundo¹⁰, o Maneirismo, o Rococó, o Preciosismo e, por extensão, o Neo-Barroco, como também o esteticismo decadentista¹¹, o art nouveau e o dândismo¹², e, naturalmente, o camp, sem esquecer da tradição libertina do século XVIII.

O vínculo específico do camp com o pop já aparece explicitado por Sontag: “Pode-se comparar o camp a grande parte da arte Pop, que — quando não é apenas camp — representa uma atitude afim, contudo muito diferente. A arte Pop é mais horizontal e mais seca, mais séria, mais distante, em última análise, niilista”.¹³ De todo modo, a relação entre camp e cultura pop foi íntima desde o início. “O pop camp emerge como leitura dominante da práxis *queer*” e pode ser observada no seminário sobre Warhol que se transformou no livro *Pop out: Queer Warhol*, organizado por José Muñoz, Jennifer Doyle e Jonathan Flatley. A partir dos anos 70, o camp passa a ser central na arte pop¹⁴ e na música pop¹⁵ — do glam rock¹⁶ ao new romantics, da disco¹⁷ à house¹⁸ —, bem como relevante para a determinação de uma narrativa de pós-vanguarda, seja no cinema de Derek Jarman, Fassbinder e Pedro Almodóvar, seja na literatura de Caio Fernando Abreu.

¹⁰ LOPES, Denilson. *Nós os Mortos: Melancolia e Neo-Barroco*. Rio de Janeiro, Sette Letras, 1999. pp. 92-94.

¹¹ MUCCI, Latuf. *Ruína e Simulacro Decadentista*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1994.

¹² Para além dos ensaios de Baudelaire (1988), das inúmeras reflexões e reavaliações de Oscar Wilde e João do Rio, seria interessante rever o dândismo sob a perspectiva de gênero (GARELICK, 1998), atualizando-o dentro do universo pop (BOLLON, 1993)

¹³ SONTAG, Susan. “Notas sobre Camp” in *Contra a Interpretação*. Porto Alegre, L&PM, 1987, pp. 336/7.

¹⁴ Ver Juan Suarez (1996) e Jennifer Doyle et al. (1996).

¹⁵ Do ponto de vista do jornalismo musical, ver Jon Savage (1995), John Gill (1995), Richard Smith, (1995) e Mark Simpson (1999).

¹⁶ Ver o filme *Velvet Goldmine* de Todd Haynes (1998).

¹⁷ Ver o romance *Dancer from the Dance* de Andrew Holleran.

¹⁸ CURRID, Brian. “‘We are Family’. House Music and Queer Performativity” in CASE, Sue-Ellen et al. (orgs.). *Cruising the Performative*. Bloomington, Indiana University Press, 1995. pp. 165-196.

Mas o que é o camp? O termo é de difícil tradução para o português, ainda que muito presente na nossa cultura. Enquanto comportamento, o camp pode ser comparado à fechoação, à atitude exagerada de certos homossexuais, ou simplesmente à afetação. Já enquanto questão estética, o camp estaria mais na esfera do brega assumido, sem culpas, tão presente nos exageros de muitos dos ícones da MPB, especialmente o culto a certas cantoras e seus fãs. Mas hoje em dia, “a chave para definir o camp está em reconciliar sua essencial marginalidade com sua evidente ubiquidade, mantendo sua diversidade, embora fazendo sentido disso tudo”.¹⁹ Como sabemos, no contexto norte-americano, foi o conhecido “Notas sobre o Camp” de Susan Sontag, publicado como artigo em 1964, e posteriormente em seu primeiro livro *Contra a Interpretação* (*Against Interpretation*, de 1966), que deu ao camp status intelectual para um público mais amplo, posteriormente sofrendo uma série de críticas de desdobramento no campo dos estudos LGBTQ. De todo modo, a maneira como Sontag define o camp, não só como prática social, mas, sobretudo, como sensibilidade, um modo de vida, é que nos interessa. Procuramos também fazer um acréscimo ao debate proposto por ela ao considerarmos o camp também como uma categoria estética. “O camp se caracteriza por uma predileção pelo artificial e pelo exagero, por um tipo de esteticismo, uma forma de ver o mundo como um fenômeno estético”.²⁰

Diferente do Brasil, onde o termo aparece na forma de referências esporádicas e pouco desenvolvidas, no meio universitário norte-americano o estudo do camp enquanto categoria analítica teve um certo crescimento de interesse, especialmente dentro dos estudos gays e lésbicos, na medida em que “torna o gênero uma questão estética”²¹, bem como na sua radicalização teórica e política, dentro dos chamados estudos *queer*. Nos anos 90, a publicação de três coletâneas de ensaios²² e vários artigos sobre o camp colocam como problema central as relações entre arte e política, seu uso por diversos atores sociais, seja ao criarem novas intervenções midiáticas, seja por diálogos estabelecidos com o kitsch e o trash. No quadro de uma

¹⁹ BOOTH, Mark. *Camp*. Londres/New York: Methuen/Quartett, 1983. p. 11.

²⁰ SONTAG, Susan. “Notas sobre Camp” in *Contra a Interpretação*. Porto Alegre, L&PM, 1987. pp. 318-320.

²¹ DOLLMORE, Jonathan. *Sexual Dissidence. Augustine to Wilde, Freud to Foucault*. Oxford, Oxford University Press, 1991. p. 311.

²² BERGMAN, David (org.). *Camp Grounds: Style and Homosexuality*. Amherst, University of Massachusetts Press, 1993.

MEYER, Moe (org.) *The Politics and Poetics of Camp*. Londres/ New York, Routledge, 1994.

CLETO, Fabio (org.). *Camp. Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*. Ann Arbor, University of Michigan Press, 1999.

sociedade de massas, o camp embaralha, desqualifica a distinção entre cultura alta e cultura baixa, pela seriedade da sua postura estetizante e afetiva, mesmo na derrisão. O camp não considera a alta cultura como padrão do que seria o bom gosto, como no caso do kitsch, cuja pretensão em imitá-la decorre de um desejo de ascensão dos estratos médios.²³ O camp também não se confunde com o prazer trash, extraído do mau gosto e seu culto, marcado pelo sarcasmo, sintetizado no lema: quanto pior, melhor. O camp traz algo recalcado na arte e crítica modernas: a afetividade, mesmo a identificação com a obra e com seu autor.

Apesar da única referência à América Latina, no conhecido ensaio, ser à “cantora cubana La Lupe”, é bom lembrar que o camp tem profundas raízes na cultura do melodrama e no fascínio pelas divas do cinema, da música popular, e depois, das novelas, bem como na figura do homossexual afetado. O trabalho de Néstor Perlongher é de fundamental importância não só para pensar o camp além da estratégia e do comportamento datados – associados ao clichê da bicha louca, ao homossexual masculino afetado, anterior ao gay moderno, urbano e desejoso de se integrar em padrões hétero e homonormativos – mas também para pensar um olhar “queer” distinto de uma tradição norte-americana. Talvez um outro camp.

Ainda que *Prosa Plebeya*, talvez seu livro de ensaios fundamental e que reúne esta discussão, tenha sido póstumo, seus ensaios espalhados não deixam de constituir uma importante contribuição para pensar a bicha louca (*la loca*), não no seu aparente anacronismo diante do pânico da AIDS e da valorização da monogamia hétero ou homonormativa, mas como força disruptiva. Esta sensibilidade protoqueer se articula com uma produção poética vinculada a uma releitura do Barroco, que já se colocava sob uma dimensão queer enquanto estranho, como podemos ver em Lezama Lima²⁴ e explicitamente nos ensaios de Severo Sarduy²⁵, em especial em *La Simulación* (publicado originalmente em 1982 e incluído em sua coletânea de ensaios *Ensayos Generales sobre el Barroco* de 1987). Este Neo-barroco, como sabemos, foi traduzido e recriado na Argentina, como Neo-barroso, por Perlongher, Lamborghini, entre outros.

²³ ROSS, Andrew. “Uses of Camp” in BERGMAN, David (org.). Op. cit., 1993. p. 63.

²⁴ QUIROGA, José. *Tropics of Desire*. New York. New York University Press, 2000. pp. 1-49.

²⁵ SARDUY, Severo. *La Doublure*. Paris, Flammarion, 1981.

Esta genealogia do artifício não só se contrapõe aos realismos, ou, mais precisamente, à obra de arte como documento, à figura do artista como fotógrafo e cronista de fatos, mas afirma uma política que transita pela frivolidade, pelo humor e pelos jogos das aparências, que encontra um outro momento de cristalização na virada do século XIX para o século XX, como podemos ver nas reflexões de Sylvia Molloy, especialmente em seu livro *Pose del Fin del Siglo*.²⁶ Este livro não pretende ser uma resposta abstrata aos estudos *queer*, mas o que acontece, como nos lembra Silviano Santiago em “O Homossexual Astucioso”²⁷, quando nos defrontamos com um “material inédito”. É uma resposta não só genealógica ao que estou chamando de uma estética do artifício, mas uma resposta já explicitada em seu artigo *La cuestión del género: propuestas olvidadas y desafíos críticos*²⁸ a uma postura dos intelectuais latino-americanos diante das questões de gênero. O que resta, além do silenciamento, mais do que contranarrativas aos grandes relatos nacionais, são gestos e poses que Molloy recolhe com sensibilidade e delicadeza sem deles tirar grandes sentidos, mas, longe de mera preocupação museológica, eles apontam para uma intervenção também no presente, como a autora coloca numa série de sugestões de leituras no fim de seu ensaio que pode ser sintetizado assim: “Lo que yo propondría como ejercicio crítico a partir del género es la intervención (ya que necesariamente no puede ser *visible*) de una relectura *llamativa*, en el doble sentido de este término, es decir notable, escandalosa si se quiere, y a la vez eficazmente interpeladora; una relectura no tanto para rescatar textos olvidados o “mal leídos” como indiqué, sino para fisurar lecturas establecidas”.²⁹

Como já disse, se há uma história hegemônica dos realismos, ou como prefere Flora Sussekind³⁰, do naturalismo, em particular no Brasil, estudar o artifício em suas várias encarnações talvez possa ter algo a nos dizer hoje, especialmente, no que estou preocupado aqui, na articulação entre o camp e um olhar *queer*. Poderíamos falar como o camp descontrói a opressão e a solidão e cria novos modos de vida desde *Madame Satã* (2002) de Karim Aïnouz a *Tatuagem* de Hilton Lacerda e *Doce Amianto*

²⁶ MOLLOY, Sylvia. *Poses de Fin de Siglo: Desbordes del Género en la Modernidad*, Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012.

²⁷ SANTIAGO, Silviano. “O Homossexual Astucioso” in *O Cosmopolitismo do Pobre*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

²⁸ MOLLOY, Sylvia. La Cuestión del género: propuestas olvidadas y desafíos críticos, *Iberoamericana*, 66:193, 2000. pp. 815-819.

²⁹ pp. 818-819.

³⁰ SUSSEKIND, FLORA. *Tal Brasil, Qual Romance? Uma ideologia estética e sua história: o naturalismo*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

de Guto Parente e Uirá dos Reis³¹, ambos de 2013, a trabalhos do coletivo Surto & Deslumbramento, coletivo pernambucano. Para pensar como o camp ainda pode desconstruir a opressão e a solidão e criar novos modos de vida, gostaria de fazer uma breve *relectura llamativa* de *Madame Satã* de Karim Aïnouz.

A força do protagonista está em querer ser livre, homem, mulher, madame e Satã. Assumir o nome num desfile da Carnaval, ao fim do filme, é um gesto de afirmação de uma identidade pela máscara, pelo jogo constante na vida e no palco, longe da folclorização e ridicularização de que foram e são vítimas homossexuais e travestis, até hoje, como, por exemplo, em programas de auditório na TV. Sem temer a afetação, a desmunhecação, o camp é uma forma mesma de resistência a um padrão bem comportado de gay de classe média, integrado à sociedade conservadora de consumo em que vivemos.

Também estamos bem distantes dos papéis servis que os negros desempenharam com tanta frequência na dramaturgia brasileira, o que é confirmado por recentes trabalhos sobre suas representações no cinema e na televisão, na esteira dos trabalhos históricos e panorâmicos de João Carlos Rodrigues³² e Joel Zito Araújo.³³ Sem cair em classificações estanques, guetos, nem apagar todos os sinais e marcas da dor e da injustiça social, *Madame Satã*, o filme, faz da raiva uma abertura para a alegria, nunca para o mero ressentimento. A transgressão não está em discursos inflamados, mas no próprio corpo do protagonista. Sua afronta não precisa de palavras. Basta sua vida, a que somos lançados pela abundância de closes e planos fechados. Somos jogados à sua presença, numa espécie de sedução sem escapatória. Não podemos desviar o olhar; não podemos fingir que não vemos. Tudo está lá, direto, na nossa cara: o preconceito e a alegria. Não há conciliação com o público, nem com a sociedade. Os incomodados que saiam do cinema, pois essa Madame veio para retomar o seu lugar, sem pedir licença. Ela é nosso assombro e nossa cara, queiramos ou não, gostemos ou não.

Foi isso o que eu senti, vi e escrevi há mais de 10 anos. Agora, gostaria de mostrar um outro lado do filme que só é possível ao me defrontar com uma geração mais nova de cineastas que têm produzido seus primeiros longas nos últimos anos e se

³¹ Membros do coletivo de artistas Alumbamento, atuante em Fortaleza, no Ceará.

³² RODRIGUES, João Carlos. *O Negro Brasileiro e o Cinema*. Rio de Janeiro: Pallas, 2001.

³³ ARAÚJO, Joel Zito. *A Negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira*. São Paulo: Senac, 2000.

aproximado de uma sensibilidade queer e, às vezes, camp. A minha proposta de leitura é de que o filme de Karim Aïnouz se situa além de uma estética brasileira do carnaval, e não é só uma história não oficial de subjetividades e afetos, de um complexo e fragmentado curto-circuito de identidades, na medida em que o protagonista é negro, pobre, transformista, pai, lutador de capoeira, ladrão, assassino, queer. O filme é a história de uma subjetividade marcada pela afetação, pelo artifício, pelo camp, na passagem de João Francisco até o momento em que ele assume o nome Madame Satã, em 1942.

Para além das relações que se dão no cotidiano, é fundamental prestar atenção nas construções e relações estabelecidas no palco. Logo no início, após ser descrito pela voz da lei e da ciência em 1932, quando ele está machucado e mudo, passamos já a uma cena paradigmática do camp, como destacou Richard Dyer no seu artigo “Judy Garland and gay men”, na construção da relação entre homens gays e divas. João Francisco vê Vitória, num cabaré. Mesmo sendo desconhecida, ele, seu empregado, por trás de uma cortina, começa a dublá-la, mas, no primeiro momento, não vemos a cantora, e é como se a voz dela fosse dele. Começa a resgatar a sua voz, o seu lugar, através da canção. Essa é uma estória de sobrevivência, e não um registro documental ou realista, de como evitar a morte, mas também cheia de cores e fantasias.

A realidade oprime e a fantasia aponta para outro mundo. Vitória, além de cantar, conta uma história, o que é muito comum no cabaré: a história das mil e uma noites de Sherazade. Sherazade é a personagem que contava as histórias ao sultão e nunca acabava de contar, porque se o fizesse ela seria morta. A cada fim de noite, o sultão permitia que ela vivesse mais uma noite para que ela continuasse contando as histórias, como numa novela que nunca acabava. Isso ela fez por mil e uma noites, até que as noites foram tantas que o sultão decidiu não mais matá-la. É então pela sedução da narrativa que Sherazade sobrevive, e é com essa personagem construída pela voz da cantora que surge a primeira, diria, mais do que identificação, autoidentificação do protagonista.

Esse será o ponto de partida para o protagonista criar vários personagens, numa espécie de autoficção vertiginosa durante o filme, e o último será exatamente Madame Satã. Ao invés da postura de subserviência do fã diante do ídolo, ou seja, diante da diva, da estrela, tão típica na subcultura gay, João Francisco sai de trás das

cortinas – quando, ao ser humilhado pela cantora, briga com ela, rasga seus vestidos, pega o dinheiro que lhe era devido, sai do cabaré e cria um espetáculo no bar Danúbio Azul. Apresentação que é um ato de afirmação de si a partir de outra máscara. Paralelamente à estória de seu cotidiano, há outra história, que é a do que Francisco faz no palco, tão importante quanto o seu dia a dia. Ao subir no palco, a possibilidade de um modo de vida para além do ódio, da violência, é vislumbrado. Na sua primeira apresentação no Danúbio Azul, ele já se apresenta como Jamacy, uma entidade da floresta da Tijuca. Nesse momento, é importante notar a relevância da cor da pele que se mistura à roupa e à bijuteria como uma superfície de beleza muito próxima do espectador. Momentos reconhecidamente inspirados nas fotografias da exposição *Antropologia da face gloriosa* de Arthur Omar. Trata-se de uma encenação do corpo e do rosto em que eles, muito próximos, se distorcem, se desfocam, estabelecendo um contínuo entre pele, adornos e corpo. Não é um close que produz glamour, reifica e distancia. Ele distorce o corpo sensorialmente, quase numa abstração, numa imagem decorativa, para usar uma expressão que Rosalind Galt desenvolveu em *Pretty*.

Antes da segunda apresentação, na qual João Francisco assume a personagem da Mulata do Balacoxê, logo depois de ter visto Josephine Baker no cinema, podemos entender sua performance com uma resposta à da atriz no filme *Princess Tam Tam*.³⁴ Já no início do filme, ouvimos uma música do repertório de Josephine Barker (“Nuit d’Alger”), cantada por Vitória, quando João tem uma fala muito bonita em que ele diz que é filho de Oxum e Iansã, que são orixás, divindades afro-brasileiras, e devoto de Josephine Baker. Josephine Baker talvez tenha sido a primeira grande atriz negra de renome no cinema comercial. Portanto, nesse sentido, João Francisco faz uma mistura entre sagrado e profano – quer dizer, os orixás são divas, e a Josephine Baker é uma entidade religiosa. Esse fascínio por Josephine Baker é tão importante quanto a relação com a música, digamos, popular brasileira. O interessante é pensar que ao misturar uma atriz de cinema, orixás, samba, Arábia, Sherazade, China e a floresta da Tijuca no Rio de Janeiro, a constituição de seu imaginário é transcultural, completamente midiático, nunca de uma forma passiva, além dos limites do Humanismo, ao misturar animais e seres humanos, sempre sob o artifício da maquiagem e do brilho. Suas cenas e encarnações servem para apontar não só para

³⁴ *Princess Tam Tam*, Edmond T. Gréville, France, 1935.

uma outra possibilidade de vida a ser conquistada. É a própria história da vida dele que está sendo construída e contada a partir dessas várias encarnações.

Na última cena do filme, voltamos exatamente a uma cena parecida com a do início, que é de uma foto sendo tirada na delegacia de polícia com uma voz lendo sua condenação a dez anos de prisão. O que é diferente do início é que no fim a voz diminui, e aparece uma outra história que o próprio João narra. Ele toma as rédeas para contar sua própria história a partir de um conto de fadas em que a princesa Jamacy foi aprisionada por dez anos, o tempo que ele passou na cadeia, de 1932 até 1942, até que ela sai, resgatada por um príncipe. Claro que ele não foi resgatado por príncipe nenhum. É ele mesmo quem sai da cadeia com as próprias pernas. A fantasia não é uma coisa irreal. É o que fez com que ele sobrevivesse às humilhações e pensar que outra vida seria possível. Ele, confundido com a princesa, é carregado por esse cavaleiro, que vai levá-lo “à sua Lapa querida”, onde está acontecendo o Carnaval, e ali ele desfila no bloco chamado de Caçadores de Viados, quando então se veste com uma fantasia em homenagem a um filme do Cecil B. DeMille (1930), filme que se chama exatamente *Madame Satã*. O filme acaba quando ele chega de fato a uma certa visibilidade midiática, quando ele assume esse nome em função de todo um passado de prisões, que continuam no decorrer da sua vida até sua morte em 1976, quer dizer, quase 40 anos depois do que acontece no filme.

O que eu queria enfatizar é que o camp, no caso da minha leitura, pelo menos, é uma possibilidade, não de fuga, de escapar da realidade a partir do mundo da fantasia, mas traz nessa fantasia uma possibilidade de liberdade para o personagem. Nessa leitura, *Madame Satã* aqui foi menos visto sob o signo do multiculturalismo e da representação social, e mais a partir da encenação de afetos no palco como forma de encontrar um outro modo de vida centrado no artifício, sem que os discursos de identidade fossem negados ou simplificados.



Manifestação popular em defesa da arte. MAM-RJ, 16 de julho de 1978. Foto: Celso Guimarães. Imagem cortesia do fotógrafo.

Por uma Nova Institucionalidade Brasileira

IZABELA PUCU

Quero agradecer o convite que me trouxe até aqui feito por Jessica Gogan e Luiz Guilherme Vergara, parceiros e amigos que tenho a sorte de ter por perto, assim como ao MAM SP e a Luiz Camillo Osorio. Obrigada aos meus colegas nessa mesa, intitulada “Da rua para o museu, do museu para a rua”, Kenneth Allan e Ana Maria Maia, e às pessoas que estão traduzindo nossas falas.

O que eu trouxe hoje para compartilhar com vocês, a pedido dos organizadores deste seminário, é uma breve apresentação de um projeto de pesquisa e exposição chamado “Bandeiras na Praça Tiradentes”, realizado sob minha curadoria junto à

equipe do Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica em 2014. A essa breve apresentação, no entanto, gostaria de misturar algumas reflexões sobre os fatos recentes que marcaram o "35º Panorama da Arte Brasileira", ao qual este seminário está vinculado. Inquietações que me fizeram trabalhar bastante na noite passada, quando revirei por completo minhas anotações para esta fala fazendo jus à tradução que me parece mais adequada da palavra flipping – que está no título deste encontro Flipping / Revisitando Pop – e que prefiro traduzir como revirar, ou virar de ponta-cabeça! Não vai ser uma fala muito organizada, portanto... mas vamos lá!

O projeto "Bandeiras na Praça Tiradentes" buscou resgatar criticamente a memória do happening Bandeiras na Praça General Osório, acontecimento que ocupou a famosa praça no bairro de Ipanema em 18 de fevereiro de 1968, organizado por um grupo de artistas do Rio e de São Paulo. Era domingo às vésperas do carnaval e a praça amanheceu ornamentada por estandartes e bandeiras que flamulavam presas aos postes e nas árvores; logo chegou a recém-fundada Banda de Ipanema, que reuniu muita gente, e vieram também ritmistas e passistas da Mangueira, entre os quais se encontrava Hélio Oiticica, autor do resquício mais célebre daquele acontecimento: a bandeira seja marginal, seja herói. Outros ícones foram produzidos naquele dia, como a imagem do Che Guevara pop de Claudio Tozzi, mas a dinâmica do acontecimento, os participantes, assim como a maioria das bandeiras feitas para a ocasião, eram desconhecidos do público e estavam se perdendo também na memória dos artistas e seus familiares. Num intenso trabalho de pesquisa e curadoria foram recuperados documentos, fotografias, matérias de jornal. Bandeiras foram refeitas, reproduzidas e encontradas em arquivos particulares. Entrevistas foram realizadas com Anna Bella Geiger, Carlos Vergara, Pietrina Checacci e Nelson Leirner, artistas que participaram naquela ocasião. Entre as muitas descobertas estão as diversas bandeiras enroladas encontradas num canto no antigo atelier de Carlos Scliar por seu neto; uma fotografia de Rubens Gerchman, trazida pela família, em que ele se fez retratar em frente de sua bandeira, o que nos permitiu reproduzi-la; e, talvez a mais significativa, uma folha de contato com 36 fotos feitas por Evandro Teixeira, então fotógrafo do *Jornal do Brasil*, com o título “festa das bandeiras” lá estavam imagens muito significativas daquele dia.

Esse material foi reunido em uma exposição junto com trabalhos de outros artistas e grupos, com participação especial do Coletivo Norte Comum, cuja presença ajudou a estabelecer relações entre o happening de 1968, outras manifestações da época e os acontecimentos do presente. Participaram da exposição, além dos artistas entrevistados: Antonio Dias, com uma versão de sua Bandeira para o Povo¹, projeto feito como contribuição ao Museu da Solidariedade, fundado por uma comissão presidida por Mário Pedrosa em 1972; Gustavo Speridião, com uma releitura da bandeira de Oiticica feita especialmente para a exposição; Enrico Rocha, que mostrou parte do trabalho realizado com a comunidade do Poço da Draga nas comemorações de seus 100 anos, em Fortaleza; Celso Guimarães, com as imagens da passeata organizada por Rubens Gerchman, que saiu da Escola de Artes Visuais do Parque Lage em direção ao Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em prol de sua reconstrução após o incêndio que destruiu grande parte do museu em julho de 1978; e o Grupo sensibilizar, que trouxe a ação Grito Manifesto, um ato realizado no marco dos trinta anos do Golpe Militar de 1964, quando um manifesto foi lido por catadores de papel com seus burros sem rabo no Centro de Curitiba.

Parte significativa da exposição foi dedicada aos registros e trabalhos resultantes das atividades da residência artística Remixofagia, proposta pelo coletivo Norte Comum, cujos membros foram interlocutores fundamentais ao longo de todo o trabalho, quando geramos debates com a presença de convidados, oficinas, como a oficina de bandeiras com o Coletivo Gráfico, motivados pelo processo de pesquisa e pela montagem da exposição. A participação do Norte Comum trouxe também para a exposição a força das manifestações populares e de rua, representadas por

¹ Em 1972 Dias estava vivendo em Nova York quando enviou por carta, em resposta a Pedrosa, o *Projeto para Bandeira do Povo*, que seria sua contribuição para o Museu da Solidariedade, implantado por uma comissão presidida por Pedrosa em seu exílio no Chile, que recebeu na época doações de artistas e curadores de todo o mundo, em apoio ao governo popular de Salvador Allende. No ato nomeado *Uma Bandeira, um memorial*, realizado pelo museu em colaboração com o artista por ocasião do marco de quarenta anos do golpe militar no Chile, em 2013, Dias propôs que fosse subtraído um pedaço equivalente a um sexto da superfície da grande bandeira, de 5 x 8 m, e que réplicas dessa bandeira mutilada fossem enviadas a lugares ligados à memória do golpe e à resistência à ditadura, dentro e fora do Chile. No dia 11 de setembro, às 10h, a bandeira mutilada foi hasteada em dezoito locais espalhados pelo mundo. No Brasil, em 2014, na abertura da exposição "*Bandeiras na Praça Tiradentes*", a gigantesca bandeira de Antonio Dias, vermelha, subtraída de sua sexta parte, podia ser vista de dentro de uma das galerias do Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, que estava vazia e tinha as janelas descobertas, através das quais se via a bandeira que flamulava lá fora, presa à fachada do edifício. Ela podia ser vista também da praça Tiradentes e da rua, "forte como cor, forte como medida", como queria o artista. Forte, especialmente, pela presença do pedaço que lhe faltava. Essa bandeira, era uma referência àquele ato, e convocava a presença de Mário Pedrosa – responsável pela politização do campo da arte no Brasil – no marco dos 50 anos do Golpe militar de 1964, completados em 2014.

movimentos como Praia da Estação, ocupação das ruas no centro de Belo Horizonte; bloco carnavalesco Se benze que dá, cortejo que cruza o complexo da maré, as fronteiras simbólicas e concretas impostas pelo crime organizado e pela ação da polícia naquele território; o bloco de carnaval e ponto de cultura Loucura Suburbana que realiza um trabalho de integração dos usuários e trabalhadores do Instituto Municipal Nise da Silveira com o resto da cidade por meio do carnaval e da música. A exposição, inaugurada na véspera das eleições presidenciais de 2014, ano marcado também pelos 50 anos do golpe militar no Brasil, foi inaugurada com cortejo puxado pela bateria ensandecida do Loucura Suburbana, que ocupou a praça Tiradentes nas imediações daquele centro de arte. Mais adiante, no largo Albino Pinheiro, o cortejo encontrou com a Fina Batucada, bateria composta por mulheres alunas de mestre Riko, vindo da Escola de Música Villa Lobos, também na região, o que culminou num momento muito especial, cujos resquícios, fantasias e estandartes, também foram integrados à exposição. Um livro sobre a pesquisa está sendo editado por mim em parceria com editora Circuito.

A partir dessas ações ficou clara a relação do happening Bandeiras na Praça General Osório com uma série de movimentos de saída dos espaços tradicionais da arte por artistas e críticos, que coincidem com o acirramento da repressão e da censura sobre as instituições culturais. Essas ações desembocaram, por um lado, na criação de circuitos alternativos e ações de crítica institucional, e, por outro, em atividades e projetos desenvolvidas dentro das próprias instituições, a partir do trabalho de artistas, críticos e gestores, no sentido de sua reinvenção, trabalho que chamei anteriormente de fazer instituição como crítica.² Ambas vertentes desse movimento, no entanto, apostavam em outras formas de organização diferentes das tradicionais,

² Reivindiquei a ideia de fazer *instituição como crítica* como uma inversão da ideia de crítica institucional em minha tese de doutorado, e em alguns artigos e falas, que seria um trabalho em andamento historicamente no Brasil, um tipo de atuação que tem um lastro de realizações dentro e fora do campo da arte, uma genealogia, por assim dizer (mesmo que haja ainda muito por fazer). No campo da arte, esse trabalho se caracteriza pelo engajamento de artistas, críticos e demais agentes do campo da arte na fundação ou na reelaboração de espaços institucionais, públicos ou autônomos, escolas, museus, etc., e passa também por sua entrada nas universidades, no sentido da constituição de *outras institucionalidades* que correspondem, em última análise, a outra concepção de arte e de artista que se desenha na atualidade. São exemplos disso a criação da EAV Parque Lage por Rubens Gerchman em 1975, as manifestações e os debates em torno da reconstrução do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro após o incêndio de 1978, quando Mario Pedrosa desenhou o projeto do Museu das origens (Pedrosa aliás é uma referência nesse sentido, tendo criado também o Museu da Solidariedade quando de seu exílio no Chile, em 1972, e na sua relação com Nise da Silveira com a criação do Museu de Imagens do Inconsciente em 1972), os espaços independentes inventados pelos coletivos da década de 1990 – institucionalidades minoritárias, como diria Ricardo Basbaum – entre outros.

na comunicação mais direta com o público, em concepções, estratégias e soluções que faziam do “Esquema Geral da Nova Objetividade Brasileira”³ uma espécie de partitura.

Escrito por Oiticica em diálogo com outros artistas, com as reflexões de Mário Pedrosa, especialmente sobre o pós-moderno, e com as ideias de Mário Schemberg sobre um “novo realismo”⁴, mais que um movimento, Oiticica identificava a “Nova Objetividade” como uma espécie de estado geral da arte brasileira, cujas manifestações caracterizavam-se, entre outras coisas: pela abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos; pela tendência a uma arte coletiva diretamente ligada ao problema da participação, seja do espectador feito participador-inventor, seja do artista e da obra participantes; por ações que tomaram emprestadas soluções e formas de organização do acervo brasileiro das festas populares e de rua; pela seriação das obras, que resulta na reprodução de cartazes, bandeiras, serigrafias, gravuras entre outros objetos. Indo de certa forma no mesmo sentido, o que Mário Schemberg identificou sob o conceito de novo realismo se disseminou entre nós como um “humanismo ampliado”, “eminente democrático”, caracterizado por “uma síntese do individual, do social, do existencial e do cósmico”, influenciado “pelos meios de comunicação de massa: cartazes, cinema, televisão, histórias em quadrinhos etc”, “pelo emprego de materiais modestos, frequentemente apanhados em depósitos de lixo ou montões de ferro velho”, cujo desinteresse pelo requinte artesanal decorreria de suas raízes “anti-aristocráticas”.

Articulando essas dimensões, a realização do happening estava vinculada ainda à atuação de Carlos Scliar e Dionísio Del Santo, exímios artistas gráficos, que fundaram em 1967 a Cooperativa de Serigrafia⁵, com a qual colaboravam diversos artistas,

³ OITICICA, Hélio. “Esquema Geral da Nova Objetividade Brasileira”. In: Cat. Expo. Nova Objetividade Brasileira, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1967.

⁴ SCHEMBERG, Mário. *Um Novo Realismo*. In: Centro Mário Schenberg de Documentação da Pesquisa em Artes - ECA/USP. Disponível *on line*.
http://www2.eca.usp.br/cms/index.php?option=com_content&view=article&id=74:2010-02-24-16-38-58&catid=17:artigos-de-mario-shenberg&Itemid=15

⁵ Sobre o assunto Carlos Scliar diria, em depoimento: “Cooperativa de Serigrafia que, a partir de 1967, editou onze envelopes individuais e um coletivo. Participaram destas edições, contendo cada envelope cinco imagens diversas de um mesmo artista, pela ordem: Scliar, Glauco Rodrigues, Marquetti, Vergara, João Henrique, Rubens Gerchman, Gastão Manoel Henrique, Anna Letycia, José Paulo e Farnese de Andrade. Para o envelope coletivo com quatro peças, colaboraram Gastão, Gerchman, Maiolino e eu.

onde foram viabilizadas as impressões de muitas bandeiras apresentadas em 1968. Na cooperativa foram editados também outros múltiplos vendidos nas feiras realizadas a partir de 1967 por um grupo de artistas, muitos dos quais participantes da exposição "Nova Objetividade Brasileira", que depois ocuparam também galerias menores surgidas na década de 1970. Segundo relatou Carlos Vergara, essas feiras aconteceram no Aterro do Flamengo e em outras praças do Rio de Janeiro, como a praça Saens Peña, na Tijuca, chegando os artistas a serem convidados a ocupar um espaço na popular Feira da Providência.

Obviamente, a estratégia do múltiplo foi também apropriada pelos mercados tradicionais, incrementada ainda pela chegada de materiais como o acrílico na década de 1970, mas não deixou de ser naquele momento uma ferramenta importante, associada a outros aspectos como a ida dos artistas para a rua, por exemplo, na criação de circuitos alternativos de trabalho e troca. Na atualidade assistimos o ressurgimento dessas estratégias em feiras de múltiplos gráficos e publicações artesanais que se multiplicam em todos os estados, envolvendo também oficinas, a criação de coletivos e a produção de pequenos espaços.

Ao lado de manifestações e trabalhos que veiculam discursos políticos mais explícitos, parece importante assinalar em acontecimentos como esse happening Bandeiras na Praça General Osório, feitos na fronteira entre festa e manifestação, a potência contida no questionamento dos próprios limites da arte, das suas formas tradicionais de circulação e produção, a partir do que se refaz também a própria noção de política. Nesse sentido, o caráter político latente naquele happening, como diria Nelson Leirner, não estaria tanto nas imagens trazidas pelas bandeiras, quanto na atitude dos artistas, na sua colaboração e auto-organização para que tudo acontecesse, o que, para ele, se referia também a um posicionamento crítico em relação ao estado da arte. Havia a liberdade implícita na maneira daquilo ser arte, na exibição e na comercialização das bandeiras sem a mediação de galerias ou

Francisco Medeiros foi o coordenador das exposições, em convênios com os diretores acadêmicos, em várias faculdades, com ótimos resultados. As mostras aconteceram nas faculdades de Medicina e de Arquitetura, no Rio, na Reitoria da Universidade Federal de Minas Gerais e em Niterói. Muitos dos jovens estudantes tornaram-se depois colecionadores meus e dos demais artistas editados. Vivíamos o regime militar e depois do Ato nº 5 tornou-se cada vez mais difícil a organização dessas mostras". SCLIAR, Carlos. *Gravura Brasileira Hoje: depoimentos* Vol.1 SESC Regional do Rio de Janeiro (org. Heloisa Pires Ferreira e Maria Luiza Távora). Rio de Janeiro: SESC/ARRJ, 1995. p.148.

instituições, e também no fato de se estar na rua às vésperas da morte do estudante Edson Luis, de manifestações como a Passeata dos Cem mil e da edição do AI-5:

A invasão era política, mesmo festiva (...) A invasão numa praça, como um happening, porque aquilo acabou sendo um happening! Acho que todo happening é um enfrentamento político. Todo! Porque ele vai produzir embate com o establishment. E a intenção ao se bater com o establishment é a interação política. O movimento hippie foi um movimento político, assim como a Bossa Nova. Não acho que tinha esse cunho político direto, como numa manifestação ou como numa passeata, mas era política a liberdade, a maneira daquilo ser arte. Havia um enfrentamento em relação a toda a sociedade, e ao que vivia a nossa sociedade.⁶

São exemplos desses movimentos, no âmbito institucional, os projetos realizados pelo crítico Frederico Morais no Aterro do Flamengo, como Arte no Aterro - um mês de arte pública (1968), e no MAM-Rio, os Domingos da Criação (1971).⁷ Suas iniciativas mobilizaram a integração entre o museu e a rua, numa perspectiva de popularização pautada na democratização da possibilidade de criação. Tomando como estratégia o uso do entorno do museu, o Aterro do Flamengo, as proposições feitas por Frederico com os artistas se configuravam como espaço de convívio entre artistas, críticos e as pessoas que frequentavam o aterro⁸, vindas de diferentes regiões, profissões e classes sociais, mas que não necessariamente participavam das atividades do museu. Como descoberto por Jessica Gogan, em pesquisa que deu origem ao livro *Domingos da Criação: uma coleção poética do experimental em arte e educação*⁹, esses encontros estavam intimamente relacionados com o que se convencionou chamar de Curso Popular de Arte, com palestras e debates gratuitos

⁶ Depoimento concedido pelo artista a Izabela Pucu e Jacqueline Medeiros por ocasião da exposição *Bandeiras na Praça General Osório*, em 2014, integrado à exposição junto com outras entrevistas no formato de instalação.

⁷ Os Domingos foram encontros abertos ao público em geral, realizados no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1971, sob a organização de Frederico Morais, então diretor de cursos do museu. Em colaboração com diversos artistas, os encontros organizados em cinco semanas consecutivas propunham atividades a partir de materiais concretos, de extrema presença no nosso cotidiano, papel, fio, tecido, terra e no último domingo, a proposta girava em torno do som.

⁸ Durante a atuação de Frederico Morais no MAM do Rio de Janeiro, os monitores do MAM entrevistaram mais de 300 pessoas que frequentavam o entorno e o museu. Como nos conta o próprio Frederico, em depoimento proferido na mesa redonda "A Função do Museu na Cultura Brasileira", realizada no MAM em agosto de 1975: "o que nos preocupava era investigar o que pensa cada um desses frequentadores do MAM - qual o seu tipo de vida, de situação econômica, o que exatamente o traz ao museu e que informação ele vem ali buscar. As pessoas procuram os espaços do MAM atraídas não apenas pelas exposições, os filmes e os livros, mas por toda uma outra série de interesses. Há razões psicológicas da mais variada ordem para isso, inclusive as de fuga, de demissão do cotidiano, buscando no museu soluções escapistas. Não seria a análise de tudo isso tarefa fundamental para os museus?". In: PONTUAL, Roberto. "O museu em questão". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 30 de agosto de 1975. Reed. In: PUCU, Izabela e MEDEIROS, Jacqueline (orgs.). Roberto Pontual: obra crítica. Rio Janeiro: Azougue, 2013.

⁹ GOGAN, Jessica e MORAIS, Frederico. *Domingos da Criação: uma coleção poética do experimental em arte e educação*. Rio de Janeiro: Instituto Mesa, 2017.

nos domingos destinados ao público “leigo”, e os ateliês livres que tinham um aspecto mais conceitual, abraçando experimentação e novas relações entre o museu e a cidade, diferentemente das décadas anteriores, cujo principal objetivo era uma formação mais especializada, voltada aos artistas.

Como diria Frederico, os pressupostos teóricos dos Domingos eram, entre outros, os seguintes:

1 — todo e qualquer material, até mesmo o lixo, pode servir para a realização de trabalhos de arte; 2 — toda pessoa é inatamente criadora, podendo exercitar continuamente seu espírito criador se for motivada para isso; 3 — em seu estado atual, a arte substituiu a coisa pela atividade, ou seja, o artista é o autor de uma estrutura inicial, mas o seu viver ou desabrochar vai depender do nível de participação do público; 4 — nesta nova situação, a de arte-atividade, é cada vez menor a distância entre o artista e o público: no fazer criador todos se confundem; 5 — o museu de hoje não pode mais limitar-se à guarda e conserva de obras originais, vistas por um público restrito, mas, paralelamente, deve criar espaços (é a nova arquitetura museológica) para o desenvolvimento de propostas abertas de participação coletiva; 6 — o museu deve preocupar-se em trazer ao grande público o próprio ato criador, semeando condições para que todos possam exercitar livremente sua criatividade.¹⁰

Essas ações reforçavam a permeabilidade desejada entre o “espaço de arte” e o “espaço de vida”, e estimulavam a apropriação pelas pessoas do espaço do museu. Ao mesmo tempo que essas atividades de caráter pedagógico sensibilizavam as pessoas para o processo criativo, contribuía também para que o museu ampliasse seus limites institucionais ao adotar outras estratégias e métodos para acolher diferentes demandas e públicos. Como diria Morais “a arte, quando levada à rua, acaba sempre ganhando uma moldura política”, e, esses movimentos certamente estavam envolvidos na politização do campo da arte, trazida também pela presença de Mário Pedrosa entre críticos e artistas. A entrada da rua, do mundo no museu, no entanto, continua sendo uma operação complexa, ou ainda não realizada, que tem na interdição dos passistas da Mangueira na porta do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1965, quando haviam sido convidados a vestir os Parangolés de Oiticica, uma imagem traumática-emblemática.

Nesse ponto gostaria de contribuir para pensarmos a popularização da pop art no Brasil, frequentemente associada à chamada Nova Figuração, acentuando no

¹⁰ Trecho do artigo “A crise da vanguarda no Brasil”, MORAIS, Frederico. *Artes plásticas: A crise da hora atual*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975, pp.69-117, pp.105-106.

manifesto da "Nova Objetividade Brasileira" uma convocação radical à popularização do campo da arte. Popularização que significa o aprofundamento do problema da participação tanto do artista, quanto do espectador feito participador, trazida inicialmente pelo neoconcretismo, no sentido da democratização da possibilidade da criação. Se a tarefa parece mais evidente no escopo de atuação das instituições culturais, fragmentos do texto de Oiticica vêm reforçar o caráter geral da convocação latente no seu manifesto, no qual estaria em jogo: a participação total do poeta, do artista, do intelectual em geral, nos acontecimentos e nos problemas do mundo, conseqüentemente influenciando e modificando-os; um não virar as costas para o mundo para restringir-se a problemas estéticos, mas a necessidade de abordar esse mundo com uma vontade e um pensamento realmente transformadores, nos planos ético-político-social.¹¹

“Não baste à consciência do artista como homem atuante somente o poder criador e a inteligência”, diria Oiticica, mas que o mesmo seja um ser social, criador não só de obras, mas modificador também de consciência (no sentido amplo, coletivo), que colabore nessa revolução transformadora, longa e penosa, mas que algum dia terá atingido o seu fim – que o artista ‘participe’ enfim da sua época, de seu povo. Vai aí a pergunta crítica: quantos o fazem?¹²

Não é um movimento hegemônico, como o do mercado de arte, por exemplo, mas hoje podemos dizer que muitos o fazem sim e que esse tipo de trabalho está aumentando, especialmente se pensarmos em projetos como a Lanchonete<>Lanchonete, de Thelma Villas Boas; nas performances de Eleonora Fabião e Elilson; no trabalho de Adriana Schneider e do coletivo Bonobando; na resistência das famílias na Villa Autódromo e no Museu das Remoções; no trabalho de Léo Lima e João Vitor Santos do Cafuné na laje; no Museu Bispo do Rosário, coordenado por Raquel Fernandes, Diana Kolker e Ricardo Resende; no Espaço Aberto ao Tempo, tocado há 30 anos por Lula Wanderley e seus companheiros; no Loucura Suburbana de Ariadne Moura e Abel Luiz – movimentos revolucionários que, infelizmente, não tenho espaço para apresentar aqui mas com os quais estou envolvida; os quais me enchem de esperança!

¹¹ OITICICA, Hélio. "Esquema Geral da Nova Objetividade Brasileira". Op.cit.

¹² Idem.

O movimento dessas pessoas, feito no esquema de guerrilha (autonomia na base da precariedade) significa, a meu ver, a invenção de outras formas de institucionalidade, mais democráticas, comunitárias e horizontais, cuja semente já havia sido lançada de forma tão clara por Oiticica e Pedrosa há mais de 50 anos. Um legado que parece ainda desconsiderado na elaboração de políticas culturais públicas e, de modo geral, pelas instituições.

Retomando a viva atualidade dos escritos de Oiticica, fica evidente a persistência de impasses históricos que, em meio à adversidade em que vivemos – da qual vivemos, e até quando? O quanto mais suportaremos? –, não colocamos na ordem do dia. Ou ainda, colocamos na ordem do dia apenas como reação, e não de forma propositiva, quando somos acossados, por exemplo, por “aqueles cujo poder está na capacidade de se comunicar com as massas”¹³ – como bem analisara Eliane Brum – e, portanto, “de influenciar tanto eleitores quando odiadores”¹⁴, além de, eu acrescentaria, correntistas (que os bancos não querem perder), colecionadores e empresas (que os museus não podem perder), mas também o público, as mães e os pais, as crianças, os espectadores, os participantes, “num momento histórico em que essas identidades parecem se confundir”¹⁵, como diria Brum.

Em momentos como o atual, em que enfrentamos retrocessos e conservadorismos em todos os níveis, fica clara também a perda ou da ausência de uma rede institucional minimamente forte, composta de instituições de diferentes portes, naturezas e perfis, para que os debates e saberes produzidos todos os dias no campo cultural, nas milhares de aulas, oficinas, exposições, residências, seminários, debates, cerimônias, encontros, festejos e práticas artísticas, possam se disseminar no campo social mais amplo. Essa falta de espaço público para debates ligados à arte ficou evidente também quando me dei conta de que, em seu depoimento à CPI dos maus tratos, Luiz Camillo Osorio deve ter sido a primeira pessoa a falar em cadeia nacional sobre a natureza do trabalho de um curador no Brasil. Salve a coragem de Luiz Camillo Osorio ao colocar seu corpo contra corpos perversos o suficiente para associar classificação indicativa à redução da maioria penal. Foi

¹³ BRUM, Eliane. Crianças e gay como moeda eleitoral. In: *El país*, 18 de setembro de 2017. Disponível em https://brasil.elpais.com/brasil/2017/09/18/opinion/1505755907_773105.html

¹⁴ Idem.

¹⁵ Idem.

muito triste, asqueroso até, ver a manipulação daquela situação pelos deputados e senadores, no auge de sua ignorância, claramente querendo tirar proveito eleitoral do caso, mas seu depoimento foi performativo, com direito a copo quebrado pela audiência. Foi a primeira vez que assisti alguém falar sobre o que faz um curador, qualificando essa profissão tão desconhecida da maioria, em cadeia nacional.¹⁶

Qual foi o alcance, por exemplo, das reflexões e aprendizados que tecemos exaustivamente sobre a presença do corpo nu a partir do ressurgimento das performances no final da década de 1990? Naquele momento, quando coletivos de artistas e críticos surgiram por todo o país, a tônica recaía também sobre a intervenção urbana e a arte pública. Até onde nos levou o desejo de fazer o acontecimento artístico na rua, de impactar o fluxo cotidiano da cidade e das pessoas, de não especialização, de falar com um público mais amplo?

Não se pode negar, num país como o Brasil muitas pessoas desconhecem completamente o campo da arte, conhecem muito pouco ou tem uma visão caricatural até, do que seja um curador ou um artista, de como funcionam, de como se acessam as possibilidades desse campo de trabalho e vida na contemporaneidade. A mudança desse tipo de concepção hoje se tornou um dever para aqueles que trabalham nesse campo, pois esse desconhecimento abre espaço para uma série de reduções, equívocos e arbitrariedades, até mesmo entre nossos familiares e amigos. Esses estereótipos atribuídos à arte e aos artistas têm sido apropriados com frequência pelo poder e por grupos reacionários – como vemos hoje, com altos níveis de preconceito e violência, especialmente nas redes sociais – para reativar mecanismos de criminalização e censura das manifestações culturais,

¹⁶ Eu seu depoimento à CPI dos Maus tratos, Luiz Camillo Osorio disse que um curador seria mais ou menos como um técnico de um time de futebol; em 2008, usando também metáforas associadas ao futebol, em um seminário que organizei por ocasião do lançamento do livro *Imediações a crítica* de Wilson Coutinho, Osorio disse que a crítica podia trazer para o campo da arte apenas aqueles que já estavam em volta do alambrado, indicando lugares mais ou menos delimitados e fixos para o curador e o crítico. Na convocação radical ao nosso engajamento, latente no pensamento de Mário Pedrosa e Hélio Oiticica, seria o caso de assumirmos a mobilidade de posições de que fala Ricardo Basbaum com o seu conceito de artista etc, curador-etc...(aqueles que se interrogam sobre a natureza do seu trabalho e de sua posição), de irmos para depois do alambrado, até as arquibancadas, na geral, de jogar em diversas posições, e negociar, criar condições para que mais pessoas possam jogar o jogo da arte, hoje restrito a poucos. A meu ver esse é o único antídoto – popularizar o acesso a esse campo de trabalho - por assim dizer, para o processo de estigmatização enfrentado pelo campo da arte toda a vez que autoritarismos conservadores despontam no cenário político.

muito usados pela ditadura, que visam neutralizar os grupos responsáveis pelas críticas e ações mais contundente contra o sistema.

Da mesma forma, buscando radicalizar a convocação à popularização do campo da arte contida no manifesto de Oiticica, já não podemos relativizar o esvaziamento e o desmonte de grande parte dos museus e centros culturais, sua desconexão com a dinâmica das cidades e a vida das pessoas. O parque Ibirapuera está cheio, esta sala – o auditório do Museu de Arte Moderna de São Paulo - está vazia. A quem deve servir um museu? Acho que a nós, os especialistas, mas também à rapaziada do skate, à galera que vem fazer seu pic-nic com a família, ao senhor que vende balas e refrigerantes, ao moço que vende cerveja, à gente que não mora no centro econômico dessa cidade e a quem mora. O que será que eles gostariam de ver no museu? Certamente há no museu algo a ser visto por essas pessoas, assim como há algo que elas têm ou fazem que gostariam de mostrar, que seria importante de ser visto pelo/no museu.

Em que medida as questões colocadas por Oiticica e outros artistas, trazidas pelos projetos institucionais de Frederico Morais, Mário Pedrosa, entre outros, podem ser ou estão sendo aprofundadas pelas instituições culturais no sentido da produção de uma Nova institucionalidade Brasileira, que nos pouparia de importar modelos requentados, museu fálicos que não servem às nossas demandas e aspirações? Estamos mesmo empenhados em construir intuições autônomas, política e materialmente, capazes de receber e respaldar não apenas um trabalho como *La Bête*¹⁷ de Wagner Schwartz, uma exposição como "Queer museum"¹⁸, mas que possam trabalhar com a própria diferença como forma de vida? Que possam apoiar sem domesticar os debates e as práticas que envolvem as questões de raça, gênero,

¹⁷ Como consta na Wikipédia em português: La Bête é uma performance do coreógrafo brasileiro Wagner Schwartz. Realizada desde 2015, foi alvo de críticas nas redes sociais e por parte de movimentos de direita, como o Movimento Brasil Livre, por ter envolvido a interação de uma criança com o corpo nu de um homem durante a apresentação de 26 de setembro de 2017 no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Quatro dias depois, o Ministério Público abriu um inquérito para investigar as denúncias feitas sobre a apresentação. In: https://pt.wikipedia.org/wiki/La_B%C3%AAta.

¹⁸ Como consta na wikipédia em português "Queermuseu — Cartografias da diferença na arte brasileira" foi uma exposição artística brasileira apresentada no Santander Cultural, na cidade de Porto Alegre. A exposição gerou polêmica devido a inúmeras acusações de apologia à pedofilia, à zoofilia e ao vilipêndio religioso. O Santander reagiu às críticas e pressões dos segmentos religiosos e conservadores e cancelou a exposição. Isso gerou ainda mais críticas, desta vez em prol da liberdade de expressão e do fazer artístico. Depois de uma campanha de financiamento coletivo, em 2018 a exposição foi reinaugurada no Parque Lage, no Rio de Janeiro. In: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Queermuseu>.

opção sexual, etc., mas especialmente, abrir espaço para a criação de pobres, negros, pessoas transgênero junto aos demais? Se não quisermos ser levianos, não podemos perder de vista o fato de que se trata de garantir a liberdade, e não apenas a liberdade da arte, de curadores e artistas, mas a liberdade como uma condição inalienável para todos.

A perspectiva de emancipação pela arte não valerá de nada se ela não for coletiva. A "Nova Objetividade" de Oiticica nos convida a saber-fazer o que ele chamou de momento ético, ou posição ética, em detrimento do estético, ou melhor do esteticismo, marcado em seu trabalho pela caixa Homenagem a Cara de Cavalo, feita com imagens do famoso bandido morto violentamente pela polícia em 1964. Seu corpo estirado no chão refletia para Hélio “uma revolta individual contra todo o tipo de condicionamento social”¹⁹, um inconformismo existencial que, experimentado por Oiticica, implicou na “descida da sua torre de marfim, do seu estúdio”²⁰, como diria Mário Pedrosa, para entregar-se, então, “a um verdadeiro rito de iniciação”²¹, levando também consigo “para o samba da Mangueira e adjacências onde a “barra” é constantemente “pesada”²², seu impenitente inconformismo estético.

Nesse ponto gostaria de retomar uma fala do poeta e escritor Rafael Zacca²³, que me parece contribuir de forma bastante original para o aprofundamento do problema da participação, necessário à popularização do campo da arte em confluência com a convocação contida no manifesto da "Nova Objetividade". Zacca reivindica para o inconformismo estético de Oiticica o estatuto de *pedagogia*, ou seja, o toma como algo que pode ser exercitado e transmitido na relação com os outros, com os objetos, as matérias e os espaços. Nessa perspectiva, a experiência artística se abre para se fazer espaço de aprendizado e troca, como uma zona em que se estabelecem as condições para o exercício coletivo desse inconformismo, ao que parece, decisivo

¹⁹ Oiticica, Hélio. Cara de Cavalo. Originalmente escrito em inglês. In: Cat. Expo Hélio Oiticica, Whitechapel Gallery, Londres, 1969. Reed. In: Cat. Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica/RIOARTE, 1997.

²⁰ Idem.

²¹ Idem.

²² Idem.

²³ ZACCA, Rafael. Éden. *Só tem razão de existir os inventores*. In: Seminário Internacional Hélio Oiticica para além dos mitos. Anais. Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica/R&L Produtores associados, Rio de Janeiro, 04 a 07 de julho de 2016.

não apenas para o acontecimento da experiência artística, mas para a atuação de todos na vida social, profissional, política e privada.

É potente pensarmos com Zacca numa *pedagogia do inconformismo*, encontrada no cruzamento entre Oiticica e Paulo Freire, que traz a sua *pedagogia do oprimido* como perspectiva de emancipação e autonomia pelo processo educacional. Essa associação qualifica e atualiza a ideia de participação na direção da popularização da possibilidade de criação, e não apenas na democratização do acesso às manifestações artísticas ou às obras de arte (cultura como bem) abrindo a qualquer um a possibilidade da criação, apostando na cultura como cultivo de novas formas de vida e subjetividade. Nesse sentido é que podemos dizer que um artista “não é tanto aquele que ergue uma obra, quanto aquele que possibilita uma abertura nas coisas, naquilo que está dado como certo, acabado. É, no fundo, alguma coisa muito mais modesta, e um tanto mais ousada, que o criador: um possibilitador”.²⁴ Não há portanto, pretensão de “elevar o espectador a um nível de criação”, a uma “meta-realidade”, ou de impor lhe uma “ideia” ou um “padrão estético”, correspondentes a certos conceitos de arte, mas de lhe dar uma simples oportunidade de participação.²⁵ Só tem razão de existir os inventores, prossegue o poeta, colocando “a própria razão da existência em função da possibilidade de criação que nos foi dada a cada um”.²⁶

Na multiplicação desse *estado de criação*, como Oiticica gostava de dizer, reaparece também o problema da anti-arte, que seria “o começo de uma expressão coletiva”²⁷ que marcaria a descida ao rés do chão pela arte, e a democratização das possibilidades de invenção de si, que teriam na anti-arte como pedagogia do inconformismo uma ferramenta fundamental na produção de uma sociedade de inventores hoje.

Então seremos todos artistas.

²⁴ ZACCA, Rafael. *Só tem razão de existir os inventores*. Op. cit. p.208.

²⁵ OITICICA, Hélio. Julho de 1966. Posição e Programa. Op.cit., o que poderia a arteserial, e o um discurso curatorial, e njunto com Tania Rivera, a partir de um memoria da pesquisa realizad, o que poderia a arteserial, e o um discurso curatorial, e njunto com Tania Rivera, a partir de um memoria da pesquisa realizad, o que poderia a arteserial, e o um discurso curatorial, e njunto com Tania Rivera, a partir de um memória da pesquisa realizada.

²⁶ Idem.

²⁷ OITICICA, Hélio. Posição ética. Reed. In: OITICICA, César (org.) *Hélio Oiticica. Museu é o mundo*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.p. 78.

*Flip é o que tornamos flip... Andy Warhol, Pop e Releituras
Institucionais*

JESSICA GOGAN

Primeiramente, gostaria de agradecer ao MAM SP, ao Felipe Chaimovich e a toda a sua equipe, meus colegas do MESA e, em especial, ao Luiz Camillo Osorio pela colaboração neste seminário. Agradeço também ao Sérgio Martins e à Sônia Salzstein, com quem dividi esta mesa. É um privilégio me apresentar com pessoas de tal rigor crítico. Inicialmente, esperávamos receber outro palestrante internacional, que, infelizmente, não pôde vir. Então, em vez de ocupar meu lugar preferido, qual seja, de ouvinte das contribuições dos demais, assumi, como substituta, a possibilidade de contribuir para a discussão com uma leitura do pop americano a partir da minha experiência no Museu Andy Warhol, em Pittsburgo, nos EUA. No entanto, é importante salientar que não tenho especialização acadêmica em pop arte

nem em Warhol. Acima de tudo, me vejo como “trabalhadora da arte”¹, e minhas reflexões aqui se baseiam na minha atuação como diretora de educação e curadora de projetos especiais do Museu Andy Warhol na virada para o século 21.

Talvez essa perspectiva de trabalhadora possa trazer um outro ponto de vista para a nossa tarefa crítica de releituras do pop. O que conecta o meu trabalho anterior ao atual pode ser entendido pelo enfoque na relação “artista-obra-público” como um nó gerador de possibilidades, ao invés de uma linha de produção e consumo. Diante do nosso tema, considerando as obras de Warhol apresentadas na Bienal de São Paulo de 1967 e os projetos que coordenei no Museu Andy Warhol, meu enfoque aqui busca explorar em que medida as instituições de arte podem provocar e facilitar tais releituras. Como abordar os trabalhos artísticos que surgiram a partir das mudanças culturais radicais dos anos 1960? De que maneira as releituras podem abarcar uma cumplicidade que olha para a prática do artista para fundamentar um processo de ressignificação e criação experimental e associativo, semelhante ao que Roland Barthes chamou de “ler levantando a cabeça” — uma espécie de insolência que interrompe e uma paixão deslumbrada que retorna e se alimenta do texto?² Ou encontramos um melhor posicionamento crítico nas releituras que se colocam como recusas estratégicas, evitando tudo que possa parecer uma recriação ou uma certa dramaturgia de reapresentação? Ou ainda podemos visualizar essas releituras percorrendo o leque de possibilidades — desde a recusa estratégica até a cumplicidade total — tomando por base o título da exposição do 35º Panorama³ em suas multiplicidades? Se sim, como essa multiplicidade ou mais este ato “por multiplicação” pode ser catalisado? Há meios para que essas releituras críticas sejam coletivas, transdisciplinares, diversas e, por assim dizer, populares? Nesse aspecto, eu gostaria de explorar a possibilidade de resgatar, ao menos parcialmente, o “popular” das suas conotações principalmente pejorativas da cultura de massa e de consumo para, de certa forma, restabelecer significados com seus sentidos do povo,

¹ Expressão usada por Geo Brito, diretor do Teatro do Oprimido sobre como ele entende seu papel em seus projetos e no dia a dia das lutas na arte e cultura.

² “Nunca lhe aconteceu, ao ler um livro, interromper com frequência a leitura, não por desinteresse, mas, ao contrário, por influxo de ideias, excitações e associações? Numa palavra, nunca lhe aconteceu *ler levantando a cabeça*? É essa leitura, ao mesmo tempo irrespeitosa, pois que corta o texto, e apaixonada, pois que a ele volta e dele se nutre, que tentei escrever.” BARTHES, Roland. *Escrever a leitura* in: *O rumor da língua*. Trad. Maria Laranjeira. São Paulo: Martin Fontes, 2004., pp. 26-29, 26. Fred Coelho usa esta passagem de Barthes para descrever a prática de Hélio Oiticica de “ler olhando” em relação a diversos textos, leituras, anotações etc. Eu me baseio nisso para me referir às potencialidades *por multiplicação* institucionais. COELHO, Fred. *Livro ou livro-me: os escritos Babilônicos de Hélio Oiticica (1971-1978)*. Rio de Janeiro: Ed UERJ, 2010. p.21.

³ “Brasil por multiplicação: 35º Panorama da arte brasileira”

do cotidiano, do gostar, do representativo etc., e assim trazer suas implicações potencialmente políticas, como prática / objeto / contexto / coletividade em comum.

O título em inglês do seminário Flipping / Revisitando Pop — quase intraduzível — talvez nos permita mais prontamente apreciar essa multiplicidade de posições: virando, girando, invertendo, rodando, revolvendo... Flip é o verbo usado para indicar uma mudança de posição, o folhear de um livro e, nos Estados Unidos, o ato de comprar uma casa barata, reformá-la e vendê-la com lucro — sugerindo, em todos os casos, uma certa falta de compromisso. Quando a palavra é usada em relação a alguém — dizer que alguém é flip —, sugere que a pessoa não está agindo da forma séria. Então, se for usada em relação ao pop — se dissermos que vamos “flipar” o pop —, estaremos diante de uma dupla negação? Revirar [*flipping*] algo que já é, em si, revirado [*flipness*]?⁴ Talvez o próprio Warhol possa ilustrar isso melhor em uma famosa entrevista dada à rede de TV CBS em 1964, em que Andy, ao lado do crítico Ivan Karp, diante de uma instalação de seus *Brillo Boxes*, é a quintessência do *cool*:

Entrevistador: Andy, você acha que o público insultou a sua arte?

Andy: Ah, não.

Entrevistador: Por que não?

Andy: Bom, não pensei sobre isso.

Entrevistador: Você não se incomoda com isso, então?

Andy: Ah, não.

Entrevistador: Você acha que eles demonstraram uma falta de apreço pelo que a pop art significa?

Andy: Ah, não.

Entrevistador: Andy, você acha que a pop art chegou num ponto tal que agora está ficando repetitiva?

Andy: Ah, sim. [sorri]

Entrevistador: Você acha que ela deveria deixar de ser pop art?

Andy: Ah, não.

Entrevistador: Você vai simplesmente prosseguir?

⁴ (N.T) Devido à intraduzibilidade da palavra inglesa “flip” e suas derivações, exposta pela autora neste parágrafo, optou-se por sinalizar ao longo desta tradução suas ocorrências no texto original em inglês. Essa sinalização foi feita ora pela indicação entre colchetes ao lado da tradução escolhida, ora pelo uso da própria palavra em inglês em itálico.

Andy: Ah, sim.⁵

Diante do evidente deleite de Warhol com sua própria ironia, podemos dizer que o artista revira [flip] sua própria inversão/inflexão [flipness]? “Trabalho é diversão quando é algo que você gosta”, escreveu ele.⁶ O que não é sério se torna sério, o sério deixa de ser sério; virar [flip] — assim como fazemos com uma moeda — pode nos dar uma chance de olhar para todas as possibilidades e, ao fazer isso, nos surpreendermos com o que vamos ver ao olharmos as coisas pelo lado inverso [flip side]. A prática artística de Warhol é inerentemente revirada [flip]. Como um crítico anota, o trabalho do artista é: “ingênuo e sofisticado, inexpressivo e grosseiro, desajeitado e lírico, berrante e arrebatador, chato e provocador, trivial e profundo”.⁷ Essas contradições fazem parte do enigma das superfícies de Warhol, de intensidade política até marcas esvaziadas, que, como observa Paul Mattick, têm “profundezas suficientes para milhões nadarem nelas”.⁸ Elas também fazem parte do apetite produtivo do artista; Andy era um trabalhador inveterado — publicidade, desenhos, pinturas, filmes, produção musical, a revista *Interview*, séries de TV — além de pintor, era autor, diretor de filmes, fotógrafo, produtor... No entanto, levou um tempo para que essa expansividade fosse tratada criticamente. A Guerra Fria tendeu a promover leituras polarizadas que priorizavam “isso ou aquilo...” no lugar de “tanto...como...” — o pop era uma crítica ao capitalismo ou era uma celebração dele. Muito da apreciação histórica da arte do Warhol nos anos 80 parecia estar ancorada somente em pinturas dos anos 1960 e na “tradição das Belas Artes”, que, como observa Simon Watney, é uma tradição “com a qual Warhol simplesmente não pode ser conciliado”.⁹ Tendo sido um dos poucos críticos da época, segundo Douglas Crimp, a defender as “abordagens mais expansivas às práticas artísticas contemporâneas que insistem em uma articulação mais ampla com as práticas socioculturais”, Watney se baseia em “*A Genealogia da Ética*, de Michel Foucault, quanto à relação da arte com

⁵ Entrevista de Andy Warhol à CBS em 1964. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=HFBUWz7yBUJ> [Acesado outubro 2018]

⁶ Andy Warhol in WRENN, Mike. *Andy Warhol in His Own Words*. London: Omnibus Press, 1991, p.28

⁷ Charles Stuckey. “Warhol: Backwards and Forwards”. *Flash Art*, n° 101, jan. / fev. 1981. In: PRATT, Alan. (Org.) *The Critical Response to Andy Warhol*. Londres: Greenwood Press, 1997. p. 140.

⁸ Paul Mattick, “The Andy Warhol of Philosophy and the Philosophy of Andy Warhol. In: Terry Smith. “Enervation, viscerality: the face of the image in Modernity.” In SMITH, Terry (Org.) *Impossible Presence: Surface and Screen in the Photographic Era*. University of Chicago Press, 2001, p.1- 38, 20.

⁹ Simon Watney, “The Warhol Effect”. In: GARRELS, Gary (Org.) *The Work of Andy Warhol*. Seattle: Bay Press, 1989. p. 118.

a vida, da atividade criativa com ‘o tipo de relação que se tem consigo mesmo’”.¹⁰ É exatamente esta relação arte e vida que influenciará a crítica da era pós-Guerra Fria, especialmente os estudos queer e de performance, estimulando leituras mais abrangentes das práticas de Warhol. Se, por um lado, o ensaio de Watney de 1989 foi um precursor de tais abordagens críticas, por outro, o simpósio de 1993 da Universidade Duke “Re-Reading Warhol: The Politics of Pop” e a subsequente publicação, em 1996, de *Pop Out: Queer Warhol* — coeditado por Jonathan Flatley (conferencista amanhã), Jennifer Doyle e José Esteban Muñoz — deram início a uma nova onda de estudos sobre Warhol.

Em meio a essa expansão crítica, o Museu Andy Warhol foi inaugurado em 1994 em Pittsburgo, na Pensilvânia — antigo polo de aço dos EUA e cidade natal de Warhol — , como uma parceria entre os Museus Carnegie de Pittsburgo, a Fundação Dia Art e a Fundação Andy Warhol para as Artes Visuais (fundada depois da morte do artista).¹¹ Tendo surgido em um contexto de novos anseios críticos e como parte da tendência da década de 1990 de inauguração de museus de arte contemporânea com projetos de revitalização e gentrificação urbana em periferias (tais como o Guggenheim de Frank Gehry, em Bilbao, na Espanha ou o Museu de Arte Contemporânea de Oscar Niemeyer, em Niterói, no Brasil), o Museu Andy Warhol, como observa Terry Smith em relação ao trabalho do artista, precisaria encontrar "uma maneira de ser democrático e manter no lugar as estruturas de poder".¹² Assim as praticas curatoriais têm que responder à sua realidade periférica e ao imaginário glamoroso e underground de Nova York; buscar a potência das práticas de Warhol como catalisadoras de possibilidades locais e seu papel como santuário e centro de pesquisa nacional e internacional; e dialogar com as tensões entre cultura erudita e popular. O museu assumiu, por vezes, a liderança em tais esforços, por exemplo, com a exposição itinerante *The Warhol Look: Glamour, Style, Fashion* que abriu no Museu Whitney, em Nova York, em 1997, abarcando os mundos de influências mútuas da arte e da moda no trabalho de Warhol e seu papel em incorporar diversos estilos ao longo de sua carreira: a elegância dandi de 1950; o *cool* das jaquetas de couro e óculos escuros dos anos 1960; os smokings e perucas cada vez mais chamativas das festas no

¹⁰ CRIMP, Douglas. “Getting the Warhol We Deserve: Cultural Studies and Queer Culture”. In: *Invisible Culture: An Electronic Journal for Visual Studies*, 1999. Disponível em: <https://www.rochester.edu/in_visible_culture/issue1/crimp/crimp.html>. Acesso em: 27 mar. 2018.

¹¹ Declaração do Comitê de Parceria. *The Andy Warhol Museum*. Nova York/Stuttgart: Distributed Art Publishers/Cantz Verlag, 1994. pp. 11-12, 12.

¹² SMITH, Terry. p.22.

Studio 54 nos anos 1970; a informalidade que misturava tênis, jeans e paletós nos anos 1980.

Porém, o papel mais importante do Museu Andy Warhol talvez tenha sido o de permitir novas leituras da obra Warhol ao abrigar o acervo do artista — um verdadeiro tesouro composto por uma coleção de trivialidades, fontes para seus trabalhos, objetos efêmeros tanto pessoais como socioculturais da segunda metade do século XX. Um destaque chave deste acervo é as *Time Capsules* [Cápsulas do Tempo]: 610 caixas de papelão iniciadas pelo artista nos anos 1970, mas incluindo também material dos anos 1950 e da sua infância, com tudo do seu cotidiano, desde recibos de táxi, paleta de pintura de Salvador Dalí, fotos de notícias e de cabine de fotografia instantânea, polaroides, um pé mumificado, roupas de gala de Muppet, as capas do *New York Post* durante a crise dos reféns iranianos, obras de arte, revistas alternativas e uma infinita variedade de coisas efêmeras. A catalogação de *Time Capsules* (ainda em andamento) em meio a um contexto de abordagens mais abrangentes a respeito do trabalho do artista também instigaram os interesses críticos a aceitarem mais prontamente “o trivial, o cotidiano, a glorificação do inútil, do negligenciado e do ridículo”.¹³

As dimensões sociocultural, biográfica, artística, e kitsch de todo esse material pareceram dar uma espécie de carta branca para todos os tipos de leitura da obra do artista. Uma certa reviravolta [*flipness*] experimental impregnou tudo: uma pista de dança e ensaio ocupava uma exposição, travestis fizeram visitas, jovens fizeram desfiles de moda, séries de filmes exaltaram garotas más, performers nus pintados de dourado vagaram pela aberturas...Exposições e programas enfatizaram e exploraram questões socioculturais – racismo, religião, pena de morte, meio ambiente... Um exemplo, pertinente ao nosso enfoque nas releituras pop, que inclui obras apresentadas na Bienal de São Paulo de 1967, é a iniciativa online chamada Timeweb, que usou o trabalho, a vida e a prática de Warhol como uma lente para mapear “redes” de conexões dentro da história sociocultural dos EUA, bem como nos contextos globais pertinentes, por meio da apresentação de material textual e imagens de obras de arte e recursos audiovisuais relacionados.¹⁴ Por exemplo, os

¹³ SCHNAFFER, Ingrid; WINZEN, Mattias Winzen. (Org.) *Deep Storage: Collecting, Storing, and Archiving in Art*. Munique/Nova York: Prestel, 1998. p.28

¹⁴ A *Timeweb* foi desenvolvida pelo departamento de educação do Museu Andy Warhol. A primeira fase de seu protótipo realizado por Gradient Labs foi feita de 2005 a 2006 com conteúdo desde o nascimento de Warhol, em 1928, até 1968, realizado juntamente com uma exposição internacional que foi à Rússia

usuários podiam clicar em *Silver Clouds* (1966), a instalação participativa de Warhol com balões de Mylar flutuantes feitos de Scotchpak — um plástico-filme usado inicialmente para embalar rações militares —, e descobrir na época que os EUA tinham acabado de fazer sua primeira aterrissagem suave na Lua, que ficção científica era a última moda, que a série de TV Star Trek tinha estreado e que o engenheiro Billy Klüver, colaborador de Warhol na criação de *Silver Clouds*, tinha formado o EAT (Experimentos em Arte e Tecnologia) com o artista Robert Rauschenberg. Os usuários podiam, também, mergulhar aleatoriamente e explorar as conexões entre as pregações televisivas, a ginástica de Jane Fonda, a meia arrastão e os crucifixos da Madonna, ou imaginar o que a febre do Pet Rock, o filme *Tootsie* ou a diplomacia de pingue-pongue têm a ver com Warhol.

O objetivo da Timeweb era visualizar a conectividade por uma perspectiva sociocultural e histórica. O ato de visualizar, mapear e concretizar “conexões” é uma abordagem crítica para o estudo transdisciplinar da arte que envolve o processo de conectar objetos e práticas artísticas a eventos, pessoas, lugares, ideias, tendências, valores, cultura pop, contextos locais e globais como a chave para explorá-la indissociável de seu contexto sociocultural. Claramente, a Timeweb foi um experimento investigativo, limitado, como todas as linhas do tempo, às inevitáveis omissões, mas sobretudo era um mundo infinito de conectividades revigoradas com a leitura “irrespeitosa [...] e apaixonada” de Barthes¹⁵ ao visualizar o trabalho de Warhol em meio às forças socioculturais macro e micro do século XX. Por exemplo, a série *Jackies* (1964), apresentada na Bienal de São Paulo de 1967, baseada nas fotos originais da ex-primeira-dama tirada na semana do assassinato de JFK, se tornou um ponto de partida para explorar a ascensão da televisão na era Kennedy: Jackie Kennedy e seu especial sobre a redecoreação da Casa Branca — um inédito da televisão — assistido por 45 milhões de americanos e, claro, a interminável cobertura

custeada pela Fundação Alcoa. Em 2008, o projeto recebeu, da Fundação Getty, uma bolsa, o que possibilitou novas pesquisas e reescrita para os anos 1970 e 1980, atualização do *web design*, uma avaliação e direitos audiovisuais. Lançada finalmente em 2013, a *Timeweb* ficou no site do museu até 2016. O conteúdo do projeto envolveu uma série de escritores e pesquisadores e contou com a colaboração de um comitê acadêmico transdisciplinar principalmente da Universidade de Pittsburgo e Carnegie Mellon, bem como outros comentaristas críticos. O Centro de Aprendizagem em Ambientes Fora da Escola da Universidade de Pittsburgo (UPCLOSE) liderou a pesquisa de avaliação. Sobre esse processo, ver o seguinte artigo: Karen Knutson, “Exploring art and history at The Warhol Museum using a Timeweb.” in: DROTNER, K.; SCHROEDER, K. (Orgs.) *The connected museum: Social media and museum communication*. Londres: Routledge, 2013. Disponível online em <<http://upclose.pitt.edu/articles/knutsontimewebwarhol.pdf>>. Acesso em: 29 mar. 2018.

¹⁵ Para a citação completa ver nota 2.

televisiva das consequências do assassinato e do funeral, inauguraram a nova era da transmissão de notícias 24 horas por dia.¹⁶

Embora essas conectividades indiquem a vitalidade sociocultural do trabalho de Warhol, do ponto de vista contemporâneo, a década de 1960 — com as preocupações da época a respeito da Lua ou o péssimo sinal de televisão — parece distante e datada para os jovens de hoje. No entanto, é curioso notar que — seja em Moscou, Bogotá, Hong Kong ou Pittsburgo — a obra de Warhol continua a encontrar eco na cultura jovem. Como ressaltou Anthony Grudin, “no seu melhor e da forma mais direta, a arte de Warhol não foi essencialmente uma arte sobre a ontologia da arte; foi uma arte sobre a possibilidade de participação na cultura de massa dentro do capitalismo”.¹⁷ O pop não se tratava apenas de refletir a cultura popular da época; era também *como* a pessoa fazia as coisas. Warhol adorava o dispositivo de enquadramento tanto quanto aquilo que enquadrava: a câmera, a tela de serigrafia, a caixa vazia, o gravador de fita, a sacola de compras; cada um funcionando igualmente como uma ferramenta de memória e de escolhas e seleções infinitas. Para ele não precisaria mais se preocupar com a vida, apenas gravar suas dores e assim terá boas fitas em vez de problemas. Ficar sem fazer nada e documentar um corte de cabelo de um amigo, aí então faça um filme. Transcrever suas conversas telefônicas e, além de ser uma forma singular de prestação de contas, resultará em um material perfeito para capturar fofocas.¹⁸ Embora possa se associar o legado de Warhol à nossa cultura atual de *selfies* e ao ato de transformar a vida de cada um em um projeto de autoconsumo, o pop de Warhol também pode ser visto como uma sensibilidade, uma prática que mergulha no consumo e simultaneamente resiste a ele por meio de seus próprios anseios criativos, de seu humor, de sua simplicidade e de sua abertura, oferecendo formas de fazer, de trabalhar, de sair, de lidar com a vida e de, simplesmente, fazer as coisas em conjunto. Nas palavras de Warhol: “O pop era, no fim das contas, a ideia de que qualquer um poderia fazer qualquer coisa, então, é claro que todos nós estávamos tentando fazer tudo. Ninguém queria ficar em uma só

¹⁶ FRANK, Reuven. *Out of Thin Air: The Brief Wonderful Life Of Network News*. Nova York: Simon & Schuster, 1991. p. 168. LUBIN, David M. *Shooting Kennedy: JFK and the Culture of Images*. Berkeley, California: University of California, 2003. pp. 11-13.

¹⁷ GRUDIN, Anthony E. “Except Like a Tracing: Defectiveness, Accuracy, and Class in Early Warhol.” *October*, n° 140, primavera 2012. pp. 139-164, 142.

¹⁸ Esses três exemplos se referem à prática de documentação de Warhol, lembrando que, uma vez que ele descobriu o gravador de fita, ele nunca mais teve problemas, mas “boas fitas”; também seu filme *Haircut*, filmado na cozinha de Billy Name (fotógrafo e colaborador de Warhol); e *Andy Warhol Diaries*, organizado por Pat Hackett a partir de gravação de conversas telefônicas que supostamente tiveram início na década de 1970 como uma forma de prestar conta para fins tributários.

categoria, todos nós queríamos nos expandir e adentrar em tudo de criativo que pudéssemos”.¹⁹

Essa estética se encontra em plena vibração na obra de Warhol *Exploding Plastic Inevitable* (1966-1967), uma apresentação multimídia com performances da banda The Velvet Underground, dançarinos, projeções de slide e filme que misturava psicodelismo, performance, cinema expandido e LSD. A *EPI* se equipara ao experimentalismo, à estética *hi-low*, à mistura de mídias e à divertida virada [*flipness*] crítica da Tropicália brasileira. Para uma performance, Warhol inclusive pegou um anúncio do *Village Voice* dizendo que ele iria endossar qualquer coisa que levasse seu nome, quer fossem roupas, dinheiro, chicotes, comida, discos... Qualquer coisa.²⁰

No entanto, essas obras ou sensibilidades não chegaram à Bienal de São Paulo de 1967, tampouco a mistura de mídias performativas da *EPI* e a instalação ambiental interativa *Silver Clouds*. Isso é algo curioso tendo em vista a contribuição americana do curador do MoMA William Seitz, *Environment USA 1957-1967*, cujo título parecia incluir a vitalidade multimídia das práticas artísticas da época. No entanto, enquanto sua seleção incluía Rauschenberg, Lichtenstein, Oldenburg, Warhol e outros (evidentemente na maioria homens), Seitz, embora apreciasse a dimensão pop,²¹ tinha maior interesse em traçar paralelos com o comentário social de Edward Hopper, exposto em uma retrospectiva curada por ele que também fez parte da contribuição dos EUA para a IX Bienal de São Paulo. Assim, não era uma surpresa que Seitz tenha escolhido as obras de Warhol da série *Death and Disaster* — nome dado ao conjunto de pinturas em serigrafia baseadas em imagens fotográficas de diversas fontes originais, incluindo as *Jackies*, a série do *Electric Chair*, acidentes de carro, motins raciais, suicídios e outros dramas em sua maioria retirados dos noticiários. Além das *Jackies*, a seleção de Seitz incluía mais duas obras: a segunda sendo o “terrível” *Saturday Disaster* — um lembrete de que, “em 1965, 49.000 pessoas morreram em acidentes de automóvel nos EUA (de acordo com a estatística atualizada da Associação Automobilística Americana)”. A terceira foi *Orange Disaster nº5*, 1963, uma das séries da cadeira elétrica que ele entendia que “multiplicava o costume controverso e doentio de pena de morte gerando um horror ou uma falta de

¹⁹ WARHOL, Andy e HACKETT, Pat. *POPism: The Warhol '60s*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1980, p.169

²⁰ *Ibid*, p. 152.

²¹ SEITZ, William C. “Environment U.S.A. 1957-1967”. In: *São Paulo 9 United States of America / Estados Unidos da América*. Washington D.C.: Smithsonian Institute, 1967. pp. 37-66, 58.

sentido”.²² Para Seitz, essas obras refletiam a proliferação de imagens e a “redundância enfadonha a que os nossos sentidos estão submetidos — pela repetição às mesma imagem por diversas vezes. É o lado sério — e não o ‘exagerado’ — das pinturas mecanizadas de Warhol que é visto aqui”.²³

Logo após o assassinato de JFK, Warhol pintou a primeira *Electric Chair* — tema que retomaria em diversas ocasiões nos anos seguintes. O conhecido artigo de Thomas Crow intitulado “Saturday Disasters: Trade and Reference in Early Warhol” parece, assim como Seitz, localizar Warhol dentro de uma tradição americana de “dizer a verdade”.²⁴ *Orange Disaster nº5* apresenta uma única imagem da cadeira repetida quinze vezes. A imagem da cadeira elétrica vazia localizada no centro de uma sala de execução desprovida de presença humana e com a palavra SILÊNCIO escrita em cima da porta é uma imagem icônica de Warhol. É algo, em essência, moderno — tendo ficado para trás os horríveis enforcamentos públicos diante de multidões eufóricas, a ciência surge como um meio para tornar as execuções mais uniformes, limpas e supostamente humanas. A *Electric Chair* reflete essa ausência. Ele usou a mesma imagem para todos os seus trabalhos nessa série, variando apenas o recorte ou as cores de fundo. A imagem original é de uma cadeira elétrica na infame prisão Sing Sing, em Nova York, e foi tirada na época em que Julius e Ethel Rosenberg foram executados, em 1953. O casal de comunistas dos EUA foi condenado pela traição por terem transmitido aos soviéticos informações sigilosas a respeito de questões nucleares. Apesar dos apelos por clemência e das acusações de antissemitismo, eles foram executados para demonstrar que não haveria tolerância a supostos traidores.

Os arquivos do museu indicam que Warhol deva ter adquirido a fotografia em 1962/63. Como observa Crow, nos anos 1960, após a execução de Caryl Chessman, na Califórnia, os movimentos contrários à pena de morte atingiram uma intensidade nunca vista.²⁵ Lutando, de dentro da prisão, contra a pena de morte ao longo dos anos 1950 e tendo publicado quatro livros, Chessman se tornou uma celebridade internacional. Marlon Brando, Shirley Maclaine e até Eleanor Roosevelt fizeram pressão pela redução de sua pena, mas não tiveram êxito. Ele foi executado em uma

²² Ibid, p. 48.

²³ Ibid.

²⁴ CROW, Thomas. “Saturday Disasters: Trace and Reference in Early Warhol”. In: *Andy Warhol (October Files 2)*. Org. de Annette Michelson. Cambridge Mass/MIT Press, 2001. pp.49-68, 60 (Publicado inicialmente como *Art in America*, mai. 1987).

²⁵ Ibid. p. 58.

câmara de gás no dia 2 de maio de 1960.²⁶ O destaque obtido começou a pender a opinião pública para um sentimento contrário à pena de morte. Quando Warhol poderia estar experimentando diferentes recortes para a famosa cadeira de Sing Sing, a prisão se preparava para o que seria — embora não se soubesse na época — sua última execução, a de Eddie Mays, em 15 de agosto de 1963. Apesar de relatos ressaltarem que o assunto tenha tido pouco espaço na imprensa na época, provável e infelizmente por uma questão racial, é possível que Warhol estivesse ciente da sua execução, certamente o “*timing*” coincide.²⁷ Os trabalhos posteriores de *Electric Chair* também poderiam ter sido influenciados pela cobertura da mídia da deliberação da Suprema Corte que, em 1972, determinou a inconstitucionalidade da pena de morte, efetuando uma moratória que durou até 1977. No entanto, um certo aspecto de notícias célebres está também envolvido. Nem a cadeira elétrica nem a prisão Sing Sing eram estranhos à fascinação popular. Por exemplo, uma imagem famosa da execução de Ruth Synder, em 1928, obtida com uma câmera escondida por um repórter do *New York Daily News* estampou a primeira página da edição do jornal no dia seguinte com a manchete escancarada “MORTA!” e fez vender centenas de milhares de cópia. A violenta história de amor de Synder — uma mulher que teve um caso com um caixeiro-viajante e que o convenceu a assassinar seu marido para conseguir o dinheiro do seguro — se tornou o conteúdo da lenda que inspirou os romances de James M. Cain *The Postman Always Rings Twice* (1934) e *Double Indemnity* (1943), ambos transformados em filme nos anos 1940.

O espírito da inversão [*flipness*] de Warhol, conforme sugeriu o crítico Charles Stuckey não obstante a afirmação do artista que “quanto menos uma coisa tem a dizer, mais perfeita ela é”, pareceu dar ao seu trabalho “escopo ilimitado para o que quer que tivesse a dizer; dizendo sempre o contrário também”.²⁸ Hal Foster defende uma maneira de ler tais inversões dicotômicas através de uma terceira lente, a lente do realismo traumático.²⁹ Ou seja, o uso que o artista faz da repetição permite uma aparente contradição “que afasta o significado traumático e se abre a ele, uma defesa

²⁶ KRAJICEK, David J. “Caryl Chessman became international crime celebrity in the 1950s when he was condemned to die for two sexual assaults”. *New York Daily News*, 24 mai. 2014. Disponível em: <<http://www.nydailynews.com/news/crime/wrote-california-kidnapper-article-1.1803753>>. Acesso em: 27 mar. 2018

²⁷ Tanto o artigo de 1995 do *New York Times* sobre a última execução como o blog “crimescribe” ressaltam a intrigante falta de atenção à execução de Mays na época. Ver: <<https://www.nytimes.com/1995/03/07/nyregion/the-last-execution.html>> <<https://crimescribe.com/2014/08/15/new-york-states-last-execution-eddie-lee-mays-august-15-1963/>>

²⁸ STUCKEY, op. cit.

²⁹ FOSTER, Hal. *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*. Cambridge, Massachusetts/Londres, Inglaterra: MIT Press, 1996. p.130.

contra o afeto traumático e uma criação dele”.³⁰ Contudo, David Bourdon, um dos biógrafos de Warhol, ao se referir à série *Electric Chairs*, evocando um Warhol *flip* em essência, sugere que o artista pensou simplesmente que a cadeira elétrica era uma forma “típica de morrer da cultura americana”.³¹ Assim como as sopas Campbell, a Marilyn Monroe e a Coca-Cola. Posteriormente, uma bela série de gravuras de 1971, com um recorte mais ampliado da cadeira letal, excluindo as especificidades de Sing Sing, em vez de nos afastar, parece um convite a nos perdermos em faixas rosa-choque, laranja, azul-claras e amarelas. Cores que evocam tanto as viagens alucinógenas ou choques elétricos violentos quanto a década da discoteca já em curso ou pôsters psicodélicos repleto de diversas escolhas de cores, como as versões que Warhol fazia para seus clientes da Avenida Madison nos anos 1950. Será que essa indeterminação nos impede de ler essas obras como uma nítida acusação social? É possível dizer que elas “acolhem qualquer conjunto de preconceitos que o espectador possa ter?”³² Isto de alguma forma diminui o potencial da série como Foster aponta quanto à leitura de Crow da *Electric Chair* como uma espécie de ativismo *agitprop*?³³ Ou será que essa ambivalência pode gerar energia vibrante e elusiva na mesma medida, não diminuindo, mas permitindo de alguma forma as várias associações que trazemos para essas obras? É precisamente essa abertura que Jonathan Flatley afirma ser a chave para a prática de Warhol, no sentido de que “a pessoa pode gostar da imagem antes que o ‘choque de valor’ da imagem seja registrado conscientemente”, o que permite que “sejamos afetados por ela”. As serigrafias da série *Death and Disasters* — “nos lembram da recepção plural dessas imagens de desastres e de sua ocorrência repetitiva na esfera pública de massa no dia a dia” e, embora esse consumo possa sinalizar para uma “experiência anestesiante”, são em si um “ponto em comum e de correspondência [...] ao mesmo tempo em que nos lembram que, eventualmente, como no movimento pelos direitos civis, essa visão coletiva pode impulsionar a ação política”.³⁴

Explorar estes “pontos em comum e de correspondência” por multiplicação me parecem uma das formas pelas quais as instituições de arte hoje poderiam assumir sua contemporaneidade. Na sequência de uma exposição sobre racismo no início de

³⁰ Ibid, p. 132.

³¹ BOUDON, David. *Warhol*. Nova York: Harry N. Abrams, Inc., 1989. p. 154.

³² KURTZ, Steven. “Uneasy Flirtations: The Critical Reaction to Warhol’s Concepts of Celebrity and Glamour”. In: *The Critical Response to Andy Warhol*. p. 254.

³³ FOSTER. p. 130.

³⁴ FLATLEY, Jonathan. *Like Andy Warhol*. Chicago: Duke University Press, 2017, pp. 50-51 e também “Like Andy Warhol” neste volume p.12.

2000, apresentada em colaboração com um conselho consultivo e da qual participaram múltiplos parceiros organizacionais e colaboradores de diversas comunidades, o Museu Andy Warhol foi contatado pela Anistia Internacional para discutir uma colaboração em relação a uma futura conferência.³⁵ Depois de muitos diálogos, a exposição e programa, *Andy Warhol's Electric Chairs: Reflecting on Capital Punishment in America*, ocorreram de 28 de junho até 1 de novembro de 2003. Apresentava a série de gravuras de *Electric Chairs*, de 1971, expostas com vários quadros menores da mesma imagem. Um comitê consultivo incluindo artistas, juízes que presidiram casos de pena de morte, advogados de acusação e defesa, policiais, grupos de defesa da família da vítima (de ambos os lados), padres e professores contribuíram com pontos de vista em áudio sobre as obras de arte e a pena de morte. A exposição também incluiu dados históricos e jurídicos sobre a pena de morte escritos por membros do comitê e uma edição especial de zines feitos à mão com uma imagem de capa de uma fotografia serigrafada de uma cadeira elétrica, incluindo informações contextuais, projetos de artistas e respostas de visitantes, desenhos e comentários coletados ao longo do projeto. Cinco edições foram criadas enquanto a exposição esteve em cartaz. A projeto foi apresentado em colaboração com o Programa de Educação em Direitos Humanos da Anistia Internacional dos EUA e com o departamento da agência de prisões dos EUA Mid-Atlantic Regional Office (MARO), a Faculdade de Direito da Universidade de Pittsburgo, a Faculdade de Direito da Universidade Duquesne, o Centro para Vítimas de Crimes Violentos, a organização The Public Conversations Project e um comitê consultivo da comunidade.

O projeto enfrentou diversas questões — alguns de seus esforços ingênuos e outros profundos; a releitura pop “por multiplicação”, poderia ser considerada uma tentativa de moldar uma prática institucional que se esforça para abranger o político, o participativo e popular — um público que nunca aspira à massa, mas construído por seu modo de abordagem, como observou o crítico Simon Sheik.³⁶ Ou talvez pelo seu modo de multiplicação. Revistando o projeto para essa apresentação, várias questões críticas que surgiram na época ainda ressoam quando pensamos em como lidar com “pontos em comum” em tempos cada vez mais conflitantes: Qual é a nossa

³⁵ Para mais informações sobre esses projetos, ver: GOGAN, Jessica. “The Museum as Artist: Creative, Dialogic and Civic Practice”. In: *Museums and Civic Dialogue: Case Studies from Animating Democracy*. Nova York: Americans for the Arts, 2005.

³⁶ Simon Sheik. “On the Production of Publics Or, Art and the Political in a World in Fragments”. In: PÉREZ-BARREIRO e CAMNITZER, Luis (org.). *Educação para a arte/Arte para a educação*. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2009. pp. 326-334, 329.

compreensão do papel de uma instituição dentro do domínio político? Existe um lugar para o ativismo? Se sim, como deve se manifestar? Qual é a relação entre o museu e grupos ativistas? Eles estão interessados no diálogo? Nós estamos? Como estão e quais costumam ser as práticas programáticas de tendência à esquerda alinhadas com o que é muitas vezes a governança de tendência à direita? Como podemos mobilizar aqueles que sentem um preconceito ou discordam de princípios liberais? Será que nós queremos? Quem nós alienamos no processo se o fizermos?

Na primeira reunião do Comitê Consultivo com aproximadamente quarenta pessoas, incluindo artistas, acadêmicos, grupos de defesa de vítimas, juízes, promotores distritais e advogados de defesa, a facilitadora Maggie Herzig, da organização Public Conversations Project, começou pedindo que todos “ouvissem com resiliência”. Sem perder a oportunidade, o promotor olhou para seu rival de defesa de longa data e, com um brilho nos olhos, gracejou espirituosamente: “é impossível para mim ouvir com resiliência”. Em retrospecto, a observação abriu um processo coletivo incrivelmente raro de um grupo verdadeiramente diverso — quanto a política, classe, idade, área de trabalho, interesses — e o encerrou sumariamente, enquadrado pelas circunstâncias agravantes e atenuantes do tribunal e das agendas que estavam em jogo. Mudanças e alterações foram medidas em milímetros. No entanto, assim como *THE Philosophy of A to B and Back Again*, de Warhol, somos trazidos de volta para as obras, não instrumentalizados, mas, eu diria, fortalecidos por sua indeterminação. Talvez essa seja a superfície infinita do pop, de um lado abrindo a potência do cotidiano, de outro, aprisionada por ideologias e preconceitos, ou talvez seja a ironia afetiva de Warhol, revirando [*flipping*] em si mesmo, de A para B e vice-versa, e, assim, nos permitindo olhar, coletivamente, mesmo que por um breve momento, juntos.



Edward Kienholz, *Roxys*, vista instalação (mostrando *Miss Cherry Delight* na esquina à esquerda) Coleção Onnasch (c) Kienholz Estate. Cortesia David Zwimer, Nova York.

Ed Kienholz na Los Angeles da década de 1960: A cidade como um ambiente temático

KEN D. ALLAN

Costuma-se associar a pop art de Los Angeles a algumas imagens famosas produzidas pelos artistas da Ferus Gallery, que faziam parte da chamada “*Cool School*”: as pinturas de postos de gasolina de Ed Ruscha ou os abstratos em *spray* de Billy Al Bengston; as esculturas em cerâmica pintada de formas biomórficas de Ken Price ou os cubos de vidro e metal de Larry Bell.¹ No entanto, a obra de Ed

¹ “*Cool School*” foi um termo usado pelos críticos da década de 1960 para categorizar o estilo desse grupo de artistas de Los Angeles que expunham principalmente na Ferus, a galeria fundada por Walter Hopps e Kienholz em 1957 e gerenciada por Irving Blum a partir de 1958. Em 1964, o crítico Philip Leider – então editor-executivo da *Artforum* durante o período em que o escritório da revista ficava em cima da Ferus Gallery – definiu o estilo da “*Cool School*” da seguinte forma: “Uma aversão ao supérfluo, um ímpeto por compressão, uma precisão na execução que se estende à produção de qualquer trivialidade, uma superfície impecável e, ainda em reação, uma nova distância entre o artista e a obra de arte, entre o artista e o espectador, alcançada pelos traços cômicos, pela paródia, pela inclusão de toques e símbolos irreverentes ou, sobretudo, pela natureza precisa e delimitada da obra de arte em si: enquanto uma tela expressionista abstrata pede para ser tocada, uma construção de Larry Bell, por exemplo, grita: ‘Não

Kienholz, um dos membros pioneiros dessa geração de artistas de Los Angeles, definitivamente não é “cool”.² Sua estética no uso de objetos do cotidiano e suas montagens eram audazes e provocativas e a temática abordada, geralmente, controversa. Porém, assim como esses outros artistas de Los Angeles da década de 1960, Kienholz reagia ao espaço urbano da cidade ao idealizar suas exposições de forma interativa e participativa. Tendo em vista a ênfase que os artistas de Los Angeles da época davam à materialidade e à objetividade de suas obras, compreende-se como suas pinturas e esculturas personificavam as contradições da experiência espacial da cidade, em vez de apenas refletirem o imaginário estereotipado do sul da Califórnia.

Em março de 1962, uma série de inaugurações e performances artísticas em Los Angeles desafiou as definições da experiência artística convencional. Enquanto a artista francesa Nikki, de St. Phalle, atirava em uma montagem de contêineres cheios de tinta no meio do estacionamento de uma discoteca, Ed Kienholz recebia espectadores na Ferus Gallery em uma sala repleta de figuras de prostitutas metade-humanas e metade-máquinas ao som de música de *jukebox* e ao perfume de desinfetante. A obra *Roxys*, de 1961, uma recriação feita por Kienholz de um bordel dos anos 1940, estabeleceu um novo precedente para a forma como uma exposição de objetos poderia se tornar um “evento” que beirasse a performance, envolvendo os espectadores em um cenário produzido. Entre outros artistas que surgiam nos anos 1960 em Los Angeles, Kienholz fez explicitamente o vocabulário visual dessa cidade em plena efervescência se voltar para si mesma em uma arte que fazia uso de objetos do cotidiano garimpados em ferros-velhos e de estratégias de exibição que ele aproveitou de suas próprias ruas, teatros e parques temáticos. Com pouca educação formal em artes, mas tendo desenvolvido várias habilidades ao longo da infância vivida em uma fazenda no estado de Washington, Kienholz fazia construções que obrigavam os visitantes a confrontarem direta e intensamente as normas sociais e o clima político repressivo dos Estados Unidos no pós-guerra. Em seus “*tableaux*”, como ele chamava essas complexas instalações, o artista tratava de temas como

encoste!” (Essa característica de distância, frieza e austeridade se tornou a marca registrada das instalações da Ferus Gallery.) Ver LEIDER, Philip. “The Cool School”. *Artforum*, v. 2, n° 12, verão de 1964, p.47 e ALLAN, Ken. “The Cool School”. *X-TRA Contemporary Art Quarterly*, v. 10, n° 3, primavera de 2008, disponível em <<http://x-traonline.org/article/the-cool-school/>>.

² Referência à “*Cool School*”, que significa tanto “Escola Bacana” como “Escola Fria” em português. (N.T.)

prostituição, sexo na adolescência, a família disfuncional, a Guerra do Vietnã e violência racial através da imersão do espectador em um ambiente completo, cheio de figuras e objetos independentes, sons gravados e cheiros fabricados.

Além disso, a configuração de seu trabalho com esculturas também criava um palco onde o comportamento de um novo público para a arte local contemporânea pudesse ter lugar em Los Angeles. Em 1965, uma exposição de Kienholz que apresentava uma réplica em tamanho real feita por ele de um bar de West Hollywood frequentado por artistas, o Barney's Beanery, por exemplo, aconteceu no estacionamento do próprio bar e atraiu centenas de espectadores nas madrugadas das três noites de exibição.³ Localizado perto da Sunset Strip, com suas boates e bares famosos, o Beanery ficava bem no topo do North La Cienega Boulevard, uma região antes pacata e antiga que veio a se tornar o centro da cena artística contemporânea. Após estrear um circuito de arte mensal, essa parte do La Cienega Boulevard passou a ser um local incomum na Los Angeles dos anos 1960, que aliava o espaço público à experiência dos que por ali caminhavam.

A obra de Kienholz foi quase sempre marcada por controvérsias, que se fizeram presentes especialmente quando o Museu de Arte do Condado de Los Angeles estava planejando a primeira exposição solo do artista e o Conselho de Supervisão do Condado ameaçou cortar recursos do evento e reduzir o pagamento dos empregados do museu. A seguir, examinarei a forma pela qual Kienholz desenvolveu novas técnicas de exposição e exibição para criar experiências artísticas que fossem ao mesmo tempo cativantes e repulsivas e que subvertissem as formas de entretenimento e consumismo inerentes à cultura visual de Los Angeles.

Com seus cenários montados bastante provocativos, Kienholz se aproveitou da sede por “novas experiências” que levava as pessoas à vida noturna da Sunset Strip e às galerias de arte de La Cienega na década de 1960. A força da obra de Kienholz tem, portanto, muito a ver com os espaços públicos da galeria de arte e com a exposição do museu, que atrai o espectador para um encontro com objetos curiosos. O reconhecimento subsequente por parte dos espectadores de que os outros estão os

³ BART, Peter. “Art in a Beanery is Beanery as Art: Model of Coast Pub Inside Restaurant Draws Crowds”. *New York Times*, 28 out. 1965. p. 50.

vendo participarem de situações com implicações ilícitas ou moralmente ambíguas ao se envolverem nas esculturas de Kienholz faz do envolvimento do público peça central da lógica do seu trabalho.

A escultura *Miss Cherry Delight*, de 1961, uma das figuras do *tableau* intitulado *Roxys*, de Kienholz, serve como exemplo da forma criativa como ele usava objetos e construções a fim de envolver o espectador em um cenário imaginário. A obra é composta por um móvel – a penteadeira de uma mulher – que Kienholz configurou como uma espécie de retrato ou de escultura algo figurativa. Uma cabeça de manequim feminino, com tinta escorrendo pelo rosto e iluminada por um refletor, gira devagar em uma haste de metal no centro de uma moldura de espelho. O tampo da mesa serve de torso, com o *chiffon* e as rendas presas em volta das partes mais baixas da penteadeira e de um banco sugerindo, assim, as “pernas” de uma figura, cobertas por um *négligé*. A ambiguidade entre a figuração e a objetividade que Kienholz cria nessas representações de mulheres fica mais evidente nessa escultura e convida a uma análise das peças que se encontram espalhadas pela superfície. Em uma gaveta aberta na parte de baixo do lado esquerdo da penteadeira, Kienholz deixou uma carta endereçada à “Irmã”, na qual estão descritos os infortúnios de um povoado rural e o desejo da irmã de “ir para a cidade e conseguir também um bom emprego” – tudo sugerindo a desonra da mulher que Kienholz imaginou como a prostituta Miss Cherry Delight. O crítico Philip Leider, editor da *Artforum* na época em que a sede da revista ficava em Los Angeles, estava interessado em efeitos literários desse tipo quando distinguiu o trabalho de montagem de Kienholz do discurso escultural minimalista de 1966:

Enquanto a tendência da escultura moderna está orientada para a criação de unidades compreensíveis de imediato, virtualmente sem divisões, a serem lidas em uma configuração única, Kienholz enfatizou o acesso a detalhes que a montagem permite de maneira tão livre. Enquanto as esculturas perdem lugar, o nome de Kienholz entra para catálogos. Não se pode, de forma alguma, ler suas obras como unidades, mesmo quando elas são abstratas; elas devem, sim, ser examinadas como se examina uma página de texto, palavra por palavra, detalhe a detalhe.⁴

As considerações de Leider a respeito do tipo de “leitura” exigida do espectador ecoam uma análise de *Roxys* feita pela crítica nova-iorquina Barbara Rose em 1963,

⁴ LEIDER, Philip. “Los Angeles and the Kienholz Affair”. *New York Times*, 3 abr. 1966. Disponível em: ProQuest Historical Newspaper. *The New York Times*, p. X22.

na qual ela concluiu: “Kienholz obviamente tem algo a dizer, mas por que ele escolheu se expressar visualmente e não verbalmente?”.⁵ Essas questões dos críticos quanto aos adereços do realismo de Kienholz desconsideram como o seu convite a uma análise detalhada das superfícies e materiais das esculturas faz parte de uma estratégia visual mais ampla para chamar atenção ao ato de olhar. Kienholz cria uma sensação de tensão entre uma absorção estética e um reconhecimento mais profundo do papel social do espectador dentro dos espaços carregados de intensidade da instalação.

Ao criar uma figura a partir da penteadeira de uma mulher em *Miss Cherry Delight* – uma peça de mobília que simboliza o espaço privado da subjetividade feminina – Kienholz aguça de várias formas o voyeurismo implícito nesse tema. Para olhar os itens na mesa, é preciso passar pelo banco, uma parte crucial da escultura posta na frente da penteadeira e que aparentemente nos convida a sentar. Um sapato caído bem ao lado do banco, como se tivesse sido há pouco descalçado, pode, contudo, nos fazer hesitar. Esses sinais de presença inserem a escultura num estilo mais performático que, aos poucos, nos leva a deixar de considerar o móvel como uma representação e passar a vê-lo mais como um espaço ativo capaz de ser ocupado por um corpo, assim como os demais sofás e cadeiras dispostos na instalação. O aspecto mais impressionante da escultura – o espelho com a cabeça de um manequim feminino girando devagar no centro – pode ser entendido como uma superfície, uma tela ou mesmo uma jaula por conta da substituição criativa que fez Kienholz do espelho por uma malha de arame. Se imaginarmos ali uma superfície implicitamente reflexiva, ela então carrega a imagem da Miss Cherry Delight tal como quando se sentou no banco agora vazio, com sua personalidade reduzida a uma imagem aprisionada e exposta em uma moldura. Essa noção do espelho como uma jaula é reforçada pelo pássaro empalhado preso no canto direito superior da moldura e pelo leque de plumas – acessório de uma *stripper*. De acordo com outra interpretação, ao nos aproximarmos do banco, em frente ao toucador, podemos imaginar que o espelho refletiria o espaço em frente e, por consequência, nós mesmos, olhando. A atitude da escultura em relação a nós como espectadores se apresenta agora de forma mais palpável e premente pela rotação da cabeça do

⁵ ROSE, Barbara. “Roxys”. *Art International*, mar. 1963. Reimpresso em: *Edward Kienholz, ROXYS and Other Works*. Bremen: Gesellschaft für Aktuelle Kunst, 1982. p. 12.

manequim, cujo olhar pouco a pouco recai sobre nós, e assim nos obriga a pensar se estamos *de fato* sendo vistos por esse objeto iluminado e giratório, que é simultaneamente um móvel e um retrato psicológico intenso.

A meu ver, o que cria a experiência dos *tableaux* de Kienholz é a dinâmica de ver e ser visto provocada pela forma como ele coloca o espectador sob pressão em ambientes que são realistas e imersivos. Além disso, a obra é abstrata e fragmentária a tal ponto que suas disjunções possibilitam que o espectador perceba a vinculação ética das obras de arte visualmente intensas sobre questões sociais sérias. Como deveríamos reagir ao olhar da *Miss Cherry Delight*, aquela imagem repugnante da sua cabeça sem corpo ali exposta rodeada pela dramaticidade daqueles seus objetos pessoais dispostos diante de nós? No convite para a abertura de *Roxys* na Ferus Gallery, Kienholz impôs o traje *black tie* aos convidados, pensando que assim evitaria que suas “moças”, como ele as chamava, fossem alvo de risadas ou desdém.

De volta à pergunta condescendente posta por Barbara Rose depois de passar pela experiência de *Roxys* (“por que ele escolheu se expressar visualmente e não verbalmente?”), considero que a resposta pode ser encontrada pelo exame do contexto cultural mais amplo ao qual ela mesma faz alusão em sua crítica. Ela observa que a obra de Kienholz faz parte de uma transformação maior rumo à mídia visual nos anos 1960, distante do romance e do teatro, pois, segundo ela: “parece que todos os nossos sentidos atrofiaram, com exceção da visão – através da qual ainda podemos ser atingidos por causa do nosso condicionamento”.⁶ Essa passagem pode ser entendida como esnobismo de uma crítica nova-iorquina a um artista da cidade considerada em grande parte responsável por essa “atrofia” dos sentidos: Los Angeles, a terra de Hollywood e da Disneylândia, o capitólio da cultura da autoestrada e da expansão urbana. Barbara Rose, porém, acerta quanto ao fato de estar Kienholz evidentemente atento às novas condições do olhar e da experiência nos anos 1960. O uso de objetos de descarte em suas obras remetendo aos anos 1940 – o que situou muitos de seus *tableaux* na era do pré-guerra, visto que é raro encontrar materiais da “Era Espacial” no seu trabalho dos anos 1960 – torna essas diferenças de épocas e mudanças culturais perceptíveis na materialidade das próprias esculturas.

⁶ Ibid.

Kienholz não apenas empregou o material da cidade em suas construções – objetos de descarte e do cotidiano que eram as fontes tradicionais das montagens no século XX – como também se valeu das dinâmicas espaciais e formas de encontro de diversos locais de exposição e entretenimento que coexistiam na cidade nas décadas de 1950 e 1960.

Um dos aspectos mais fortes da cultura visual da Los Angeles do pós-guerra eram as estratégias de distração e divertimento usadas por anunciantes, estabelecimentos de serviço e varejo, bem como pela indústria do entretenimento para atrair o setor de consumidores da classe média, que se encontrava em rápida expansão. A perna de onze metros de altura e duas toneladas, que fazia propaganda da Sanderson's Stockings, fotografada por Max Yavno em 1949 em Los Angeles, é apenas um exemplo dessa tradição e guarda, certamente, afinidade com o uso da parte de um manequim feminino feito por Kienholz em *Roxys*. Outro exemplo significativo é o conhecido restaurante Tail-o-the-Pup, um quiosque construído no formato de um cachorro-quente gigante que funcionou de 1946 a 2005 em uma esquina perto do bairro que reunia as galerias de arte nos anos 1960. Na verdade, foi nesse quiosque de cachorro-quente que, em 1957, Kienholz e o empresário de arte Walter Hopps assinaram um acordo em um guardanapo para administrarem juntos a Ferus Gallery.

Em seus ambientes esculturais cada vez mais elaborados, que combinavam uma narrativa implícita com aspectos que precisavam da participação do espectador, Kienholz também respondeu aos novos tipos de espaços simbólicos altamente estruturados que surgiram no período do pós-guerra para aprimorar as experiências dos consumidores. Em lugares como o parque temático, restaurantes temáticos e o bairro artístico de Los Angeles, a cultura, o entretenimento e o consumo estavam entrelaçados de modo concentrado para criar uma nova forma de experiência urbana.

Esse diálogo com formas de entretenimento teria estado aparente para os espectadores da exposição de Kienholz no La Cienega Boulevard, pois nos quarteirões em torno da Ferus Gallery havia vários restaurantes de decoração elaborada, tais como o Fish Shanty, com sua entrada icônica no formato da boca de uma baleia, e o Tail 'o the Cock. Conforme um crítico de arte local analisou, a nova cena artística de La Cienega, que recebia alguns milhares de pessoas para o seu

circuito de artes *Monday Night Art Walk* na década de 1960, funcionava como um núcleo para atividades culturais que do contrário estariam dispersas pela cidade. Ele percebeu que muitos frequentadores da galeria encerravam a noite em um dos restaurantes, discotecas ou bares de *striptease* da região, ou mesmo no bar local que havia se tornado a base dos artistas da Ferus, o Barney's Beanery.⁷ Ainda em 1955, Kienholz aparentemente usou como tema de uma pintura o Beverly Park, um parque de diversões que existia desde 1945 em La Cienega. Ao que tudo indica, Walt Disney visitava esse parque com frequência enquanto estava planejando sua nova experiência de diversão na cidade de Anaheim, ao sul de Los Angeles.

Esse algo de extraordinário do La Cienega Boulevard atingiu o sul da Califórnia e foi sintetizado com grande poder por Walt Disney na criação do parque temático da Disneylândia. Inaugurada em 1955, a Disneylândia serviu como um novo modelo de entretenimento completo e de experiência de consumo altamente orquestrada. Em um encontro com as figuras esculturais de *Roxys*, o espectador se vê envolvido em um cenário criado pela escultura e pelo ambiente construído. Essa forma de visualização participativa e ativa, na qual o espectador é abraçado por uma narrativa sugerida por objetos e pelo espaço, é também fundamental para a forma de funcionamento de um parque temático como a Disneylândia.

A Disneylândia é um ambiente altamente controlado em que o espaço é pensado em termos de narrativas cinematográficas. Como argumentou a historiadora Karal Ann Marling: “na Disneylândia cada visitante... é um ator de um drama forjado, assim como num filme, de uma sequência editada de visões e de sons”.⁸ Tanto os funcionários como os clientes foram idealizados como atores do drama grandioso do parque. Karl Ann Marling se vale do exemplo da atração “A Aventura da Branca de Neve” para demonstrar que o visitante do parque se torna o protagonista dessa história pela ausência da própria personagem principal. Mesmo que a Branca de Neve não esteja presente, todas as suas experiências tal qual no filme estão ali representadas e dirigidas ao passageiro conforme ele/ela embarca em um carro que imita ser de madeira para um passeio por um túnel escuro.

⁷ LANGSNER, Jules. “Art Centers, Los Angeles: America’s Second Art City”. *Art in America*. v. 51, abr. 1963. p.127.

⁸ MARLING, Karal Ann. “Disneyland, 1955: Just Take the Santa Ana Freeway to the American Dream”. *American Art*. n.º 5, inverno/primavera 1991. p. 197.

De volta à obra de Kienholz, podemos ver como o artista cria dicas visuais para que o espectador se situe dentro dos ambientes dos seus *tableaux*. A escultura denominada *The Madam*, de 1961, é notável no arranjo de *Roxys*. Ela encontra o espectador bem na entrada da instalação e costuma estar colocada no meio do recinto, ao passo que as demais esculturas margeiam as paredes do espaço. Ao encontrar essa figura horrenda com um grande crânio de um javali no lugar da cabeça, o espectador pode começar a perceber seu papel implícito no cenário criado por esse *tableau*. Na ausência de qualquer outra figura animada, o espectador representa o papel de um cliente do bordel, assim como quem vai à Disneylândia assume o papel de protagonista ao embarcar na Aventura da Branca de Neve.

Uma das melhores análises feitas na época sobre a Disneylândia foi a do escritor E. L. Doctorow na parte final do seu romance *The Book of Daniel*, de 1971. O narrador, Daniel – uma versão romanceada de um dos filhos de Julius e de Ethel Rosenberg, executados pelos Estados Unidos por espionagem atômica em 1953 –, relaciona com maestria o reducionismo histórico do parque temático à lógica do consumismo dos EUA. Aluno de Ph.D. em História no fim dos anos 1960, Daniel discute a atração “Piratas do Caribe” explicando que:

A pirataria em alto-mar – um século e meio de perseguição ao comércio e à exploração comercial europeia – se torna um diorama móvel de todas as cenas e situações dos filmes de piratas feitos por Hollywood nos anos 1930 e 1940. Quando um cliente é seduzido a comprar, digamos, um chapéu de pirata em uma das várias lojinhas de quinquilharias que há no local, pode-se dizer que o processo pavloviano de transferência simbólica ao consumidor está completo.⁹

A atração apresentava originalmente uma cena de um leilão de noivas, que desde então foi removida, mas que se afina com a ênfase dada à natureza transacional do sexo e da feminilidade na obra *Roxys*, de Kienholz. Apesar de ser considerado ofensivo nos dias de hoje, o humor nessa obra é algo que Kienholz torna sombrio em suas instalações de figuras de prostitutas.

Em outra escultura de *Roxys*, a figura grotesca e em última análise absurda de *Five Dollar Billy*, de 1961, Kienholz explicitou a mecanização do desejo da prostituição ao colocar a figura em cima de uma máquina de costura antiga a pedal que, ao ser

⁹ DOCTOROW, E. L. *The Book of Daniel*. New York: Penguin Books, 1971. pp. 288-9.

acionada, faz o torso ondular e os quadris remexerem com força. Ao ativar essa escultura, o espectador se torna um participante da história de exploração de *Five Dollar Billy* e da narrativa penetrante de agressão e vitimização que estrutura todo o ambiente. Como se pode imaginar, essa foi uma das obras mais controversas a participarem da exposição de 1966 do Museu do Condado de Los Angeles, ameaçada de censura pelo Conselho de Supervisores do Condado. Por fim, o museu venceu limitando a visita de certas obras a adultos e aumentando os pedestais onde obras cinéticas como *Five Dollar Billy* estariam instaladas para, assim, distanciá-las do espaço dos espectadores. Eu diria que não era apenas o conteúdo das obras de Kienholz que estava em questão, mas também a forma como elas subvertiam as dinâmicas espaciais de entretenimento predominantes em Los Angeles.

Concluindo, uma espécie de orgulho entusiástico tomou conta do mundo da arte de Los Angeles nos anos de 1960 à medida que aspirava competir com Nova York e, portanto, se tornou mais comercial e institucionalizado no decorrer dessa década. Kienholz estava profundamente consciente dessa atitude e foi essa fácil conexão entre arte e entretenimento que em última instância ele buscou contra-atacar com seu trabalho provocativo e controverso. Kienholz nos obriga a reconhecer as perversidades dos nossos desejos ao nos depararmos com sua escultura no espaço de uma exposição, espaço este que está sempre em diálogo com a cidade circundante pela experiência dos próprios espectadores ao transitarem pela rua e pela galeria.



Hélio Oiticica e Neville D'Almeida *CC1 Trashiscapes*, 1973. Imagem da instalação da exposição "Momentos Frames, Cosmococa". Galeria Fortes Vilaça - São Paulo, 2003. Foto: César Oiticica Filho. Imagem cortesia Projeto Hélio Oiticica.

Afinidades Eletivas: Hélio Oiticica e Jack Smith para além Tropicamp

LUIZ FERNANDO RAMOS

Para aproximar esses dois artistas tão singulares, Hélio Oiticica (1937-1980) e Jack Smith (1932-1989) é incontornável perceber-los antenados em uma mesma nuvem de referências - as artes norte-americana, brasileira e latino-americana dos anos 1960 e 1970 -, bem como enquanto gêmeos na eleição de alegorias tropicais queer (Carmem Miranda e Maria Montez), o que foi destacado pelo próprio Hélio, no artigo que cunhou a expressão "Tropicamp", e já bem explorado por vários artigos mais recentes.¹ Caberia ainda prospectar, para além da chave do "Tropicamp", as

¹ HINDERER CRUZ, Max Jorge, "TROPICAMP: PRE- and POST-TROPICALIA at Once: Some Contextual Notes on Hélio Oiticica's 1971 Text", *Afterall*, no. 28/(Autumn-Winter 2011): 4-15; SUAREZ Juan A., "Jack Smith, Helio Oiticica, Tropicalism", *Criticism*, Spring 2014, Vol. 56, no.2, pp. 295-328. Sabeth Buchmann, "From Anthropophagia to Conceptualism," in *Following Loosen Threads: scanning Hélio Oiticica today* (org.) BRAGA, Paula, special issue of *The Journal of the Permanent Forum* (www.forumpermanente.org)

afinidades e diferenças que se podem reconhecer nas suas “obras não obras”, ou “COISAS NOVAS”, como Hélio cita Décio Pignatari no texto programático das COSMOCOCAS.² Nas poéticas desses dois artistas, de uma mesma geração, mas de hemisférios americanos distintos, há em comum um incessante processo inventivo, só interrompido com a morte. Ao mesmo tempo, seus percursos e interesses chegaram a ser muito distantes entre si, até que confluíssem, no início dos anos 1970, em torno de alguns pontos bem específicos e até mais fundantes que o “Tropicamp”.

O encontro pessoal entre os dois, à época em que ocorreu, em 1971, foi fugaz, mas a reverberação em Oiticica das performances de Smith, que ele assistiu no loft do norte-americano, claramente impactaram no desenvolvimento de seu “programa em processo”, a série BLOCOS-EXPERIÊNCIAS – COSMOCOCAS. O que pode ser mais bem detalhado, nessa perspectiva de aproximação é afinal o que ali realmente impactou, a ponto de Hélio tributar a Smith um inequívoco reconhecimento, ainda que suas trajetórias e programas estéticos não fossem necessariamente convergentes. Para isso, parte-se de alguns aspectos particulares de Jack Smith que tanto permitem estabelecer paralelos com a obra de Hélio Oiticica, bem como reconhecer diferenças substanciais entre os dois artistas.

Jack Smith teve um papel decisivo na articulação da cena artística dos anos 1960 e 1970 nos Estados Unidos, mas, pode-se dizer, correu por fora sem colher muitos louros em vida. Mesmo seminal para quase tudo que aconteceu no cinema de invenção, no teatro e na performance posterior a ele, veio, só nos últimos vinte anos, sendo melhor reconhecido como um dos artistas mais radicais de sua geração, pois, além da enorme influência que exerceu, foi um dos menos adaptados ao mercado da arte e cuja vida e obra mais se confundiram completamente. Na trajetória de Jack Smith como fotógrafo, cineasta, ator, performer e encenador, *Flaming Creatures*, seu segundo e derradeiro filme completamente finalizado, tornou-se o mais famoso, tanto pela polêmica que gerou quanto pela cristalização de uma nova visualidade – combinando Delacroix e Poussin com androginia e latinidade queer - prenhe de

(ed.) GROSSMANN, Martin.

² OITICICA, Hélio, “BLOCO-EXPERIÊNCIAS in COSMOCOCA – program in progress”, in Helio Oiticica, Centro de Arte Hélio Oiticica, Rio de Janeiro, 1996, p.184.

estranheza e insubmissão.³ Filmado no verão e outono de 1962, foi defendido de ataques moralistas e jurídicos por Susan Sontag, quem, mesmo reconhecendo “um banquete para olhos bem abertos”, “adorável espécime de arte Pop”, tranquilizou os leitores do semanário *The Nation* de que, por certo, o filme não seria nunca exibido no Radio City Music Hall.⁴

O que importa salientar, para encaminhar a discussão para os pontos que estão aqui em foco, é que com *Flaming Creatures* Smith tornou visível, com uma liberdade que seus contemporâneos desconheciam, um estranho mundo estabelecido puramente por imagens. Este cosmos singular, esculpido por Smith com elementos banais, achados prontos, apresentava-se como linguagem visual despida de estrutura dramática reconhecível, sustentada sobretudo no desempenho performativo dos atuantes, filmados em ações fora de qualquer contexto ficcional apreensível. Os corpos estão nus, as genitálias e seios à mostra, mas flácidos e desabilitados do erotismo persuasivo da pornografia tradicional e mercantil. Nada no filme recomenda uma recepção previsível ou qualquer funcionalidade, tudo sugerindo uma urgência e uma loucura que, hoje, ainda vitalmente expressos, podem explicar o impacto que teve sobre seus primeiros espectadores. Já o filme seguinte, o terceiro de Smith, *Normal Love*, de 1963, em que acrescentava ao seu universo de corpos nus e membros flácidos cores e cenas externas, nunca chegou a ser editado numa versão definitiva, operando-se sempre por novos arranjos de montagem até a última exibição, ocorrida em 1985. Todas as projeções do filme foram feitas pelo próprio Smith, como atos performativos e sempre com variações na ordem dos rolos. Criava-se assim um procedimento, seguido por muito cineastas posteriores em todo o mundo, que transformava a própria exibição fílmica em performance, espetáculo em tempo real e ao vivo, e que hoje, de algum modo, reaparece consagrado como cinema expandido.

É exatamente dessa prática fílmica de Smith que emerge a posterior modalidade performativa de projeção de slides, que se tornaria uma de suas marcas artísticas e se disseminaria entre seus contemporâneos.

³ “Flaming Creatures” foi filmado no telhado do Windsor Theatre, em Nova Iorque, em 1962 e exibido a primeira vez em 29 de abril de 1963 no Bleecker Street Cinema. Em 12 de Junho de 1964 foi declarado como obsceno na Corte Criminal de Nova Iorque.

⁴ SONTAG, Susan, *The Nation*, 13 de abril, 1964. Também publicado em *Against Interpretation*, Farrar & Giroux, 1966.

Uma dificuldade na abordagem do legado de Smith é o fato de seus textos e depoimentos, que poderiam servir como base de seu programa estético, além de escassos, serem elípticos, eivados de metáforas e alegorias atinentes a uma paleta simbólica bem particular, de um universo poético prenhe de entidades indecifráveis pelo qual trafegou a vida toda, sempre desdobrando-o imaginariamente. Também colabora o fato de a maioria de seus filmes terem permanecido inacabados e haver pouquíssimos registros documentais de suas performances. Ainda assim, alguns núcleos de seu trabalho são por demais referenciados. Ressalte-se, entre estes, a obsessão pela figura exótica de Maria Montez, jovem atriz da República Dominicana que nos Estados Unidos, durante os anos 1940, estrelou alguns filmes em technicolor nos estúdios da Universal, hoje típicos filmes B de “sessão da tarde”. O fato de Smith tê-la transformado em ícone maior de sua estética, e em objeto de verdadeira adoração, camufla mais do que revela seus rigorosos pressupostos como artista. De fato, nos poucos textos seus publicados sobre a atriz e sobre a visão do cinema que ela lhe inspirava, transparecem, para além de uma fixação fetichista, os fundamentos de um ponto de vista muito claro do seu projeto artístico. Essa perspectiva se revela, por exemplo, nos artigos “The Perfect Filmic Appositeness of Maria Montez” e “Belated appreciation of V.S”, ambos publicados na revista *Film Culture* no início dos anos 1960.⁵ Nos dois casos, sendo que no segundo o foco é o cineasta alemão Von Sternberg, a questão central é perceber o quanto a estratégia de explorar uma baixíssima qualidade de interpretação de determinada atriz em um filme resulta num distanciamento da trama e em um direcionamento do olhar dos espectadores para as imagens ou, poder-se-ia sugerir, para a superfície da tela. A simplicidade dessa assertiva não diminui o peso crucial que ela terá em toda a arte fílmica e cênica que se fará nos anos 1960 e 1970 a partir das criações de Smith. Se Maria Montez era dita ser a “pior atriz do mundo” e Marlene Dietrich aparecia nos filmes de Sternberg como a projeção visual do diretor, que a via como “um travesti brilhante em um mundo de aventuras delirantemente irreais”, as consequências dessas limitações eram permitir que aflorasse em toda sua potência a dimensão visual do filme. Como diz Smith, exemplos de “como a informação visual informa”. Pois bem, a sugestão aqui é que a sacada de Oiticica sobre Smith não se dá pela via racional e analítica da leitura (por exemplo desse texto citado, que Oiticica bem podia desconhecer, já que publicado uma década antes de sua aproximação do universo de Smith), mas, sobretudo, por ter assistido as performances do norte-americano com seus jogos performativos

⁵ “The Perfect Filmic Appositeness of Maria Montez”, *Film Culture* #27, Winter 1962-1963; “Belated appreciation of V.S”, *Film Culture* #31, Winter 1963-1964.

hesitantes e disfuncionais, e perceber naquela matéria, naquelas imagens e sintaxes visuais à base de projetor de slides e hesitação performativa uma graça e uma potência que muito lhe interessaram. Essa admiração e espécie de insight sobre o que seria o ouro do trabalho de Smith, aparece nos textos de Oiticica da época, seja no artigo que escreveu para a revista *Presença*, coeditada por Torquato Neto, como nos textos programáticos da série COSMOCOCAS, ou “programa em progresso”, também notabilizada como “quasi-cinema”.

Há também a observar a entrevista que Oiticica fez com Mario Montez, modelo portoriquenho que encarnou e assimilou para sempre a entidade masculina/andrógina do mito Maria Montez idealizada originalmente por Smith. Mas, como Mario Montez também foi ator de filmes, entre outros, de Ronald Tavel e Andy Warhol, o foco de sua conversa com Oiticica, gravada e com transcrição hoje acessível, não é propriamente Smith.⁶ Eis porque é no texto de *Presença* que a leitura de Oiticica sobre Jack Smith aparece melhor processada e formulada:

O trabalho de Smith, seu uso da música, e das imagens tropicais clichês em geral, é um tipo de pré-tropicália – na verdade, do que eu vi e sei, eu considero Jack Smith tanto pré- como pós-tropicalista ao mesmo tempo, uma fusão impressionante da Hollywood tropical e dos clichês camp...a importância e o interesse para nós, na personalidade encarnada Mario Montez é precisamente que ele é a materialização do clichê da América Latina como um todo, o que me faz pensar no que Soy Loco por Ti América, de Gil-Capinam, era para a música da Tropicália, no Brasil... Sem dúvida, tudo emergiu sob a tutela de Jack Smith: Maria Montez e Carmem Miranda, duas precursoras do que eu chamarei aqui Tropicamp.⁷

A força dessa temporalização de Smith como “pré e pós tropicália” e o termo “Tropicamp”, ali pela primeira vez empregado, favoreceram que as análises sobre a relação Smith e Oiticica focassem nesse interesse comum dos dois artistas por uma mitologia pop latino-americana, quase uma resistência ou insubordinação aos rumos do cinema experimental, em Warhol e Paul Morrissey, ou contra o mercado de arte de maneira geral, que parecia no início dos anos 1970 absorver e capitalizar toda as experiências e radicalizações da década anterior. Max Hinderer Cruz apontou bem, no seu artigo já citado sobre o texto de Oiticica em *Presença*, a tensão mais recente entre curadores da herança de Hélio Oiticica quanto ao peso e ao valor de sua última fase, particularmente com o trabalho, irrealizado em vida, da série COSMOCOCAS, frente a sua produção anterior de final dos anos 1950 e anos 1960. De algum modo

⁶ OITICICA, Helio, “Heliotape with Mario Montez (1971)”, *Criticism*, Spring 2014, Vol. 56, N°2, pp. 379-404.

⁷ OITICICA, Hélio, ‘MARIO MONTEZ, TROPICAMP’ (1971), PHO Doc #0275.71, in *Presença*, no.2, Rio de Janeiro, 1971.

essa polêmica é um excelente pano de fundo para explorar as razões e reflexões de Oiticica que levaram o artista brasileiro naquele caminho no início dos anos 1970, e que fizeram-no absorver de modo transparente algo despertado pelas performances de Smith. Esse interesse parece ter se devido, menos a uma identificação temática ou à atitude em comum de ojeriza ao establishment e ao mercado de arte, que evidentemente também pesaram, e muito mais às questões estéticas substantivas, pertinentes ao seu programa artístico anterior e informadas por aspectos da linguagem visual ou do cinema como Oiticica os pensava à época, como fica claro no texto programático das COSMOCOCAS:

(...) JACK SMITH com seus slides fez algo q muito tem a ver com o q almejo com isso: do seu cinema extraiu – em vez de visão naturalista imitativa da aparência – um sentido de não-fluir não narrativo: os slides duravam no ambiente sendo que o projetor era por ele deslocado de modo a enquadrar a projeção em paredes-teto-chão: o sound track era justaposto acidentalmente (discos) os 5 primeiros desses BLOCOS foram feitos por Neville D’Almeida e EU: colocam-me o visual (cujo problema de imagem já fora consumido em TROPICALIA) num nível de ESPETÁCULO (PERFORMANCE-PROJEÇÃO) a q me atrai a experiência de cinema de NEVILLE: os MOMENTOS FRAMES dos SLIDES são a suíte lógica de MANGUE-BANGUE limite: a mim me anima insuflar experimentalidade nas formas mais ESPETÁCULO-ESPECTADOR q continuam a permanecer virtualmente imutáveis: (...)⁸

Voltando à potência visual dos filmes de Maria Montez e de Dietrich, situada em oposição ao pressuposto tradicional de que um bom filme é uma boa história, ou roteiro, demarca-se ali a importante inflexão proposta por Smith e que reverberaria intensamente nas artes norte-americanas e mundiais a partir dos anos 1960, em que se destaca a superfície contra a linha, como pontuaria Vilem Flusser, ou, como o próprio Oiticica enfatizaria, lendo *Understanding Media* de McLuhan à época em que assistiu a performance *Travelog to Atlantis* de Smith, contra a especialização do olho para a linearidade tipográfica e ambicionando uma nova linguagem fílmica “desalfabetizada”. O show de slides de Smith realizava isso, viabilizando algo que já não era de fato cinema, mas quase-cinema, e ao mesmo tempo que era intensamente performativo. Em carta para Waly Salomão em 25 de abril de 1971, Oiticica conta.

Waly, coisas decisivas aconteceram essas duas últimas semanas! jack smith : fui lá; tudo aconteceu e só o vi depois numa sessão de slides com sound track que foi maravilhosa... no dia dessa projeção ...era esse o ambiente: chamava-se "travelogue of atlantis" e estava marcado para sete e meia da noite; bem ... tudo começou às dez horas depois, e só nos três primeiros slides ele ficou meia hora : mudou a tela de lugar, de modo que os slides sofriam um corte ao serem projetados, e ele movia o projetor de lugar pra dar o corte devido a cada um: o resto do slide se espalhava pelo ambiente : incrível; a espera e a ansiedade que me

⁸ OITICICA, 1996, op. cit. p.180.

dominou, valeram : foi uma espécie de quase-cinema, pra mim tão cinema quanto tudo que se possa imaginar...Terminou a uma da manhã. Eu fui embora transformado.⁹

Foi esse singular inacabamento das performances de Smith que as tornaram referenciais para toda uma produção posterior, e interessa à reflexão contemporânea. A incompletude que caracterizara sua filmografia aparece também na sua produção como performer e é a marca mais notável daquelas apresentações assistidas por Hélio e a que acorriam artistas e intelectuais de Nova York. Há relatos coincidentes com a narrativa de Oiticica, de testemunhas de noites em que Smith passou várias horas preparando uma apresentação que só aconteceria no fim da madrugada, sendo de fato assistida só pelos poucos que resistiram à espera. O estilo ou a linguagem performativa característica de Smith era uma espécie de protelação constante, ou um cauteloso prosseguir adiante sempre de caráter tentativo, focado no processo, em seu próprio ato de constituição, e que se manifestava tanto em suas apresentações para seletas plateias, quanto na sua vida cotidiana. Stephen Brecht comenta a respeito:

Todos os gestos de Smith são hesitantes. O simples levantar de um objeto ou o segurar de uma corda tornam-se tarefas sérias que ele realizará, mas que parece não saber bem como cumpri-las. Ele tenta de diversas maneiras – em frente a você – e talvez desista de algumas delas muito rápido. Ele está analisando como fazê-lo ao mesmo tempo em que o faz. Trocando um slide por outro, ele para de puxar o primeiro enquanto um canto da imagem ainda está na tela, e então puxa-o de uma vez. Talvez não esteja seguro de estar fazendo a coisa certa. Qualquer uma de suas performances contém muitos episódios como este.¹⁰

Se a manipulação do projetor e a descontinuidade nas performances de Smith foram inspirações assumidas por Oiticica na série COSCOMOCAS, desenvolvida por ele e Neville de Almeida, algumas características mais pessoais do artista norte-americano - um histrionismo muito particular e pouco afeito às questões relacionais da recepção e participação do público - o distanciam do projeto artístico do brasileiro. Na verdade, Oiticica vinha desde o fim dos anos 1950, com o projeto neoconcreto, e principalmente a partir de TROPICÁLIA, em 1967, e do CRERLAZER, 1969, buscando ativar uma recepção participativa de suas obras, nesse sentido em diálogo paralelo com o projeto do minimalismo norte-americano. Nesse sentido, seu trabalho anterior à série COSMOCOCAS já se inseriria no que Michael Fried, em célebre e polêmico artigo, chamou de tendência degenerativa da arte, que se tornava teatro ao pressupor um público menos contemplativo e mais criativo, como elemento decisivo para ativar

⁹ Apud SUAREZ, Juan. A, 2014, op.cit.,p.313.

¹⁰ BRECHT, Stephan, *Queer Theatre*, Methuen, New York and London, 1978,p.16.

as obras e propriamente consumá-las.¹¹ Essa nunca foi uma questão para Jack Smith, que sempre preservou em seu trabalho uma grande autonomia frente à recepção, tanto em seus filmes como em suas performances, inclusive as últimas sendo realizadas apenas com seu pinguim de pelúcia, Yolanda, quando já se isolara completamente de qualquer parceria artística, quanto mais de qualquer demanda frente a um hipotético público participante. Aponta-se aqui, pois, o que seria uma diferença fundamental entre Smith e Oiticica, bem como entre as performances inacabadas de Smith com os slides e o projeto do “quasi-cinema” de Oiticica/Almeida. Como bem pontuou Irene Small, comentando a diferença crucial entre as *Cosmococas* e as performances de Smith:

No caso de Smith, ele era o mestre de cerimônias, o personagem chave dentro da projeção de slides, enquanto nas *Cosmococas* os participantes estão situados como os principais atores – de fato os únicos necessários – no evento do quasi-cinema. (...) As *Cosmococas* invertem a estrutura do tempo do cinema tradicional. Não é mais o corpo imóvel que experimenta o tempo projetado da imagem fílmica; ao contrário, a imagem projetada oferece vinhetas momentâneas e estáticas enquanto o corpo do observador experimenta duração contínua. Isto seria o que no fim define a estrutura de Oiticica/Almeida no quasi-cinema. A criação de um ambiente fílmico cujo filme só é fisicamente possível com a participação do seu observador. (...) as *Cosmococas* não se livram do aparato fílmico, mas ao contrário invertem suas consequências, preservando seu mundo de sonhos e fantasia, seus mecanismos de identificação e de desejo. De fato, elas instalam os observadores em um aparato cinemático único do seu próprio fazer, o processo de que é o conteúdo último de todo “filme” *Cosmococa*.¹²

Por outro lado, como já se sugeriu, o que há de comum entre esses dois artistas notáveis, e que aproxima de fato tanto a filmografia como as performances de Smith do “quasi-cinema”, e das instalações *Cosmococas* é uma compreensão da imagem e da linguagem fílmica para além da gramática linear e domesticada do cinema comercial. É nessa sintonia, de algum modo também referencial para o cinema experimental dos anos 1960 e 1970, que seus programas se intersectam. No texto programático das *Cosmococas* Oiticica esclarece.

(...) (na verdade esse BLOCOS-EXP. São uma espécie de quasi-cinema: um avanço estrutural na obra de NEVILLE e aventura incrível no meu afã de INVENTAR – de não me contentar com a “linguagem-cinema” e de me inquietar com a relação (principalmente visual) espectador-espetáculo (mantida pelo cinema-desintegrada pela TV) e a não-ventilação de tais discussões: uma espécie de quietismo quiescente na crença (ou nem isso) da imutabilidade da relação: mas a hipnotizante submissão do espectador frente à tela de super-definição visual e absoluta sempre me pareceu prolongar-se demais: era sempre a mesma coisa: porque?: e nem os

¹¹ FRIED, Michael, “Art and Objecthood”, *Artforum* 5, (June 1967): pp.12-23.

¹² SMALL, Irene, “One Thing After Another: How We Spend Time in Hélio Oiticica’s Quasi-Cinemas,” in “The Instant,” ed. René T. Brucker, special issue, *Spectator: USC Journal of Film and Television Criticism* 28, no. 2 (Fall 2008): pp. 73–89.

filmes de ABEL GANCE que foram feitos pra 2 telas foram respeitados: 1 a tela e olhe lá se não está cortado: mas algo tinha q acontecer: a TV: THE BIRDS de HITCHCOK já Tveiza a montagem sequencial tão “natural” do cinema q nos acostumou. (...) há vias diversas e uma porção de circunstâncias q vieram ocasionar q CC1 se fizesse 13 de março de 73 e q digo ser quase-cinema pondo de lado a unilateralidade do cinema-espetáculo.(...)¹³

O que aqui, afinal, fica exposto é que as ideias e obras de Jack Smith serão assimiladas e reprocessadas por Oiticica nas Cosmococas, principalmente por convergirem com um momento particular de sua trajetória em que, na parceria com Neville de Almeida, há um impulso de radicalizar a própria concepção de cinema na busca de uma linguagem visual emancipada da convenção fílmica. Não é casual que esse movimento de Oiticica ocorra nos Estados Unidos, um país cuja tradição consolidada era de narrativas cinematográficas em que a imagem esta sempre submetida a estruturas dramáticas – paradoxalmente “um país em que os cegos vão ao cinema”, como sintetizou Smith¹⁴ - nem que os filmes e performances do artista norte-americano tenham sido disparadores cruciais das Cosmococas. Nas instruções sobre a realização das “BLOCO-EXPERIÊNCIAS, série que era “a espinha dos experimentos de COSMOCOCA – programa in progress “ Oiticica prescreve:

SLIDES: não –audiovisual porque a programação quando levada à performance amplia o alcance da sucessão desse SLIDES projetados... (...) JOGOS-PERFORMANCES e o q mais se quiser: vêm as instruções q se dirigem às performances particulares, com pouca gente (indoors ou outdoors) e às performances públicas que visam experiências-jogos de grupos: seguir as INSTRUÇÕES é abrir-se ao jogo e á experiência participatória q é a razão de ser das CC: ignorar as INSTRUÇÕES é fechar-se e não participar da experiência.....qual é?¹⁵

Em um texto recém-publicado, Jerry Tartaglia, que trabalhou por anos na restauração dos filmes de Jack Smith, comentou de modo preciso sobre uma das características daquele artista que lhe parece decisiva para se compreender sua vida e obra, e que também serve como parâmetro para contrastá-lo com Hélio Oiticica:

Jack Smith não era o que chamaríamos um “pensador positivo”. Ele esperava o pior das pessoas e das situações de vida. Ele era cínico, depressivo e geralmente um homem pessimista. Na vida e na arte esperou o pior e atraiu o falhado. Ele era exigente a ponto de acreditar que seus amigos, assistentes e acólitos eram

¹³ OITICICA, Hélio, 1996. Op.cit. p. 74.

¹⁴ SMITH, Jack, “Belated Appreciation of V.S”, in *The Writings of Jack Smith –Wait For Me at the Bottom of the Pool*. New York/ London, High Risk Books and ICA/PSI, p.41: “Neste país o cinema é reconhecido pela sua história. Um filme é uma história, é tão bom quanto sua história. Boa história - bom filme. História inusual – filme inusual, etc. Ninguém questiona isso. É aceito em todos os níveis, mesmo nos níveis de “o filme é um meio visual”, por ser sustentado que os aspectos visuais são escritos primeiro e então tornados vivos por um grande cinegrafista, diretor. Nesse país os cegos vão aos cinemas. Não há quase filmes que um cego experiente e perspicaz não possa apreciar”.

¹⁵ OITICICA, Hélio, 1996. Op.cit. p.180.

“escravos”, como ele próprio os nomeava. Quase que parecia como se ele e suas situações fílmicas se dispusessem ao desastre, estabelecendo condições próximas do impossível. Ele era, por outro lado, um gênio criativo que intuitivamente entendeu o potencial de visualidade do seu meio, e que iria na locação desenhar seu jogo imaginativo entre o filmado e a câmera. E, claro, ele era um diretor que tinha tanta confiança na situação de filmagem que permitia à tomada de câmera se estender além da duração “normal”, e permitir a emergência do sublime. Julgando pelas aparências, pareceria que ele não esperava muito do seu trabalho. Ele antecipava o fracasso e algumas vezes criava mesmo as condições que o propiciariam.¹⁶

Hélio Oiticica era um artista solar. Desde sua obra propriamente construtiva até às apenas conceituadas em projeto, COSMOCOCAS, havia sempre uma alegria radiante, indutora de uma fruição prazerosa pelos seus destinatários. Sua arte nessa fase final é agregadora e democrática. Se na inventividade e exploração destemida de regiões ignotas esses dois artistas eram parceiros, na disposição anímica muito diferiam e, talvez por isso, suas convergências e questões comuns redundassem em “coisas novas” bem diferentes entre si.

¹⁶ Tartaglia, Jerry, “This Is Just What I Expected!: Restoring the Films of Jack Smith”, *OTHERZINE Issue #33*, Spring, 2018.



Abertura da 9ª Bienal. Francisco Matarazzo Sobrinho e Mário Pedrosa em frente à obra de Robert Rauschenberg na Sala Especial: Ambiente U.S.A - 1957/67 (© Autor não identificado). Imagem cortesia da Fundação Bienal de São Paulo.

“Popau Brasil”: Pop, realismo e subdesenvolvimento em 1967

SÉRGIO BRUNO MARTINS

Barge, de Robert Rauschenberg, uma tela quase 10 metros de largura, era o cartão de boas-vindas da mostra "Ambiente USA: 1957-1967", que compunha, juntamente a uma retrospectiva de Edward Hopper, a representação norte-americana na Bienal de São Paulo de 1967. Pintada entre 1962 e 1963, a tela é parte da safra de 79 pinturas de silkscreen que consagrou Rauschenberg com o Grande Prêmio Internacional da Bienal de Veneza de 1964. É fato notório que, faturado o prêmio, Rauschenberg telefonou para seu assistente em Nova Iorque e ordenou a destruição de todas as telas de silkscreen em seu ateliê, marcando assim o abrupto encerramento da série. É difícil imaginar, dada a opção de ostentar *Barge* diretamente abaixo do título da mostra, que o triunfo norte-americano em Veneza não tenha pautado em alguma medida o curador William C. Seitz. Talvez seja por isso que, numa das fotos tiradas

durante a abertura da mostra, o crítico Mário Pedrosa estampe uma fisionomia deveras taciturna – ou talvez não, afinal flagras fotográficos podem dever-se às razões mais banais.

Em todo caso, plausível o desgosto de Pedrosa é. Basta atentarmos para seu juízo acerca da Pop naquele momento, como no trecho do artigo “Do Pop americano ao Sertanejo Dias”, publicado em 29 de outubro de 1967 no *Correio da Manhã*, em que ele passa em revista a tendência norte-americana:

Trata-se, para [os artistas Pop], tranquilamente, sem dramas, verificar o que há, e produzir não para estetas, mas para consumidores “normais”. Quando um [Tom] Wesselmann, poderoso artista na sua naturalíssima sensibilidade, prega nos seus “grandes nus” americanos, no lugar apropriado, uma boca-aparelho feita e não pintada, semi-aberta e rosada de lábios grossos, com alvos dentes à mostra, o nu é um corpo feliz oferecido na feira, e cujos dentes na sua alvura estão ali como para fazer o reclame de um novíssimo dentifrício. O outro apresenta uma vitrina de bolos fulgurantemente apetitosos como apetitosos são os anúncios de belas saladas e guloseimas, no *Life* ou no *Saturday Evening Post*. Todos esses artistas o que produzem são acessórios para o herói positivo; no otimismo que os embala realçam acima de tudo as virtudes positivas dos produtos, como o faz, todos os instantes, sem cessar, a máquina da grande publicidade no frenético e insaciável afã de intensificar o consumo de massa.¹

A primeira conclusão a aparecer no trecho citado – “trata-se de verificar o que há” – já diz muito. É nessa clave que Pedrosa discorre sob o que lhe parece uma adesão irrestrita dos trabalhos mencionados ao ethos da sociedade de consumo e de suas imagens publicitárias. Os bolos são apetitosos, *como* o são nos anúncios de revista; os dentes estão *como* que para fazer um anúncio de dentifrício. Trata-se, para o crítico, de uma adesão sem reservas: verificação, constatação.

Pedrosa não estava só em sua avaliação da Pop. Em resposta à mesma Bienal, publicada em 8 de outubro também no *Correio da Manhã*, Sergio Ferro afirma que a pop é “a reafirmação contente da ilusória e movimentada cultura de massa”.² Mesmo antes do desembarque da Pop na Bienal, esse já era o veredicto reinante. Numa entrevista dada a Ferreira Gullar em 1966, em conjunto com Rubens Gerchman, Antonio Dias também desdenha da Pop: “eles constataam um hambúrguer, e daí?”.³ Perguntado mais recentemente sobre a má recepção da Pop, Dias recordou que as próprias obras não chegavam ao Brasil naquela época – o que chegava era sua

¹ PEDROSA, Mário. *Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília*, pp. 217-221.

² FERRO, Sérgio. “IX Bienal Mondrian, Op e nós”, 08/10/1967, 4º Caderno, p. 3.

³ Antonio Dias in Ferreira Gullar, Antonio Dias e Rubens Gerchman, “Entrevista de Antonio Dias e Rubens Gerchman a Ferreira Gullar,” *Revista Civilização Brasileira*, no. 11-12, Dezembro de 1966 – Março de 1967, p. 174.

reprodução em jornais e revistas. Não causa espanto que uma reprodução de um quadro de Roy Lichtenstein num jornal de fato aparente ser uma mera reprodução de um quadrinho publicado no mesmo jornal, tornando impossível a apreciação da complexa transação pictórica que se dava entre as imagens apropriadas e o resultado final de seus quadros. Mais espantoso, no entanto, é o fato de que, mesmo com a presença maciça de obras desse tipo na Bienal de 1967, tal juízo tenha permanecido praticamente o mesmo. São poucas as exceções: defronte o regime de imagens deveras distinto de um quadro como *Barge*, Pedrosa ainda tem o cuidado de deixar Rauschenberg de fora do parágrafo que citei acima, mas Sergio Ferro não tem dúvida em dizer que o que reina nos “puzzles” tanto de Rauschenberg quanto de Wesselman é “a admiração pela orgia da mercadoria”.⁴

A metáfora dos “puzzles” provavelmente diz respeito ao fato de que tais quadros concatenem uma série de imagens diferentes. Sendo assim, os quadros de Dias também poderiam ser caracterizados como puzzles. A orgia que reina ali, no entanto, é outra, ou pelo menos é o que pensa Mário Pedrosa no mesmo artigo previamente citado:

No mundo de Dias a vida pede seu espaço próprio. [...] Aí queima-se a química vital, com seus cheiros e gorduras, seus fermentos e graxas, seus gases e secreções. [...] Na sua pintura, o volume, a tridimensão não é fictícia, dada por truques e perspectivas pictóricas; é real, em relevo por cujas bordas escorrem todos os expedientes e secreções orgânicas – sangue, excrementos, esperma, orgasmos, pus, hormônios, com seus cheiros e suas cores.⁵

Uma descrição deveras hiperbólica para o que não passava de objetos de tecido forrados com algodão e pintados com tinta vermelha ou preta. Mas não há nada de fortuito no exagero de Pedrosa: ele crava uma oposição fundamental entre aquela leitura da Pop como uma arte de imagens simulacrais e uma combinação de imagem e objeto supostamente capaz de referenciar diretamente uma realidade dura, sertaneja, subdesenvolvida. Mais do que apenas uma resposta às obras expostas, o juízo de Pedrosa sinaliza uma tomada de posição em meio a um intenso debate sobre realismo e subdesenvolvimento que condicionava, naquele momento, as principais interpretações da Pop no Brasil, e para o qual a figura de Antonio Dias vinha ganhando importância central.

⁴ FERRO, op. cit.

⁵ PEDROSA, op. cit.

Antes de recapitular este debate, é preciso trazer à baila outra cena fundamental para a Pop, ou melhor, para uma neovanguarda que ainda não havia realizado seu desembarque triunfante em Veneza e nem sequer era inequivocamente reconhecida ainda pelo nome Pop. A “International Exhibition of the New Realists”, ocorrida em 1962 na galeria Sidney Janis, em Nova Iorque, apresentava uma peculiaridade: a justaposição de artistas franceses e americanos como Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, Arman e Yves Klein, entre vários outros. O nome em si já diz muito: “new realists” alude inequivocamente ao *Nouveau Réalisme*, isto é, ao movimento francês que tinha no crítico Pierre Restany seu principal porta-voz e promotor. Convidado a colaborar com a exposição, Restany esperava aproveitá-la para cimentar uma ponte intercontinental batizada a partir do *Nouveau Réalisme*, dando ao termo e às poéticas por ele defendidas forte ascendência sobre as neovanguardas dos dois lados do Atlântico. Era, portanto, um gesto ousado, uma tentativa de assumir a ponta de lança da neovanguarda internacional; a mesma ponta de lança que a Pop, capitaneada por Leo Castelli e Ileana Sonnabend, terminaria por assumir.

A exposição na galeria Sidney Janis não apenas frustrou as expectativas de Restany, terminando por tornar-se um dos marcos iniciais do reconhecimento da Pop, como, em retrospecto, marcou o fracasso de sua tentativa de “conquista da América”.⁶ Este fracasso é fundamental para a compreensão dos motivos que guiavam Restany em suas frequentes visitas ao Brasil ao longo dos anos 1960. Pode ser que crítico considerasse o Brasil um front alternativo nessa mesma batalha transatlântica, quiçá apenas um prêmio de consolação; em todo caso, o fato é que seu interesse pelo país nos anos 60 se inscreve no contexto de um ativo esforço de promoção internacional do *Nouveau Réalisme*. Em diversas viagens ao país, algumas pagas do próprio bolso, Restany fez questão de estabelecer amizades e contatos profissionais – o colunista Jayme Maurício, por exemplo, não só noticiava diariamente as passagens de Restany, como se gabava de sua amizade com o crítico, a ponto de reproduzir cartas que este lhe mandava agradecendo a hospitalidade. É nesse contexto, enfim, que se dá o encontro entre o crítico e o então novíssimo artista Antonio Dias.

⁶ Sobre a investida de Restany em Nova Iorque, ver Kaira M. Cabañas, “‘Maigres et poussiéreux’: les Nouveaux Réalistes à New York’, in *Le Nouveau Réalisme*. Paris: Galeries Nationales du Grand Palais, 2007), pp. 124-135; ver também Ágnes Berecz, “Close Encounters: On Pierre Restany and *Nouveau Réalisme*,” in *New Realisms: 1957-1962. Object Strategies and the Readymade*. Madri e Cambridge, MA: Museo Nacional Reina Sofia e MIT Press, pp. 53-62.

Em 1964, Restany escreve o texto de apresentação da exposição individual de Dias na Galeria Relevo. É, sem dúvida, o escrito mais importante do artista até então – com apenas 20 anos, Dias era apresentado por um renomado crítico estrangeiro! Para compreender o texto, é preciso atentar para os dois pontos que pautavam a atuação de Restany no Brasil naquele momento. Em primeiro lugar, o crítico buscava superar a abstração informal que dominava o pós-guerra europeu, representada na França pela pintura da chamada Escola de Paris. Restany então escreve que Dias fazia parte de uma “terceira geração” de artistas do pós-guerra, que finalmente abandona a postura de “recusa de um mundo absurdo” das gerações anteriores em prol do otimismo em relação às transformações industriais e tecnológicas da sociedade daquele momento. Segundo o crítico, uma geração que:

se apronta para viver a epopéia das grandes descobertas interplanetárias; o olhar que ela lança sobre o mundo é “novo”, no sentido em que se pode falar de idéias “novas”: uma ótica sem parti-pris, o olho da câmera fixado sobre a natureza moderna; esse realismo objetivo da visão engendra uma arte de participação fortemente influenciada por todas as técnicas contemporâneas da comunicação visual. [...] O artista de hoje põe os pés sobre a terra e procura os elementos de uma participação orgânica no corpo social e em suas estruturas técnicas, industriais, urbanas.⁷

Vale notar que a exposição na Relevo marca uma virada no próprio trabalho de Dias, que deixa de lado uma abstração fortemente matérica, inspirada na obra de pintores como os primos catalães Antonio Tapiès e Modest Cuixart, para lançar-se à linguagem pictórica que o consagraria nos anos 60, de viés mais gráfico e reminescente das histórias em quadrinhos, repleta de signos que remetem a partes de corpos em situações violentas e/ou agressivamente sexuais. Restany certamente via nessa virada mais um indício da superação das gerações anteriores. De resto, a nova linguagem de Dias foi tão prontamente acolhida que alguns colunistas da época chegaram batizá-la de “estilo Antonio Dias”. Em seu texto, Restany minimiza cuidadosamente qualquer inclinação expressionista: ele reconhece que a pintura de Dias é feita de “pedaços escolhidos de um diário íntimo”, mas argumenta que esse mesmo diário diz tanto à “introspecção interior” quanto à “reportagem exterior”. Era, enfim, uma arte do “Brasil urbano de 1964”: “Lá existe sexo, sangue, fatos diversos e muito fetichismo objetivo: enfim, toda a herança de nossa natureza urbana e de nossa civilização industrial na aurora de sua segunda mutação”.⁸

⁷ O ensaio de Restany foi republicado na coluna de Jayme Maurício: Pierre Restany, “Da torre de marfim à Torre de Babel,” *Correio da Manhã*, 4/12/1964.

⁸ *Ibid.*

Tal misticismo tecnofílico atrela-se ao segundo ponto da pauta de Restany: a negação não apenas do expressionismo, mas também da arte Pop. O fracasso de Restany em Nova Iorque torna a Pop o grande rival a ser combatido, razão pela qual ele crescentemente denuncia o “esteticismo” gratuito dos norte-americanos e propõe, contra este, um velho e conhecido antídoto: aquela “apropriação direta do real” que ele imputara ao *Nouveau Réalisme* francês (daí a importância de sua insistência no suposto caráter de “reportagem” da obra de Dias).

Esta dupla pauta de Restany – oposição à abstração informal e oposição à Pop – será simultaneamente aproveitada e subvertida no Brasil dos anos sessenta. Analisemos primeiramente a questão da abstração. No seminário *Propostas 66*, ao apresentar uma primeira elaboração de seu conceito de Nova Objetividade, Hélio Oiticica afirma que uma de suas fontes é o Novo Realismo; não o Novo Realismo de Restany, mas sim o do físico e crítico de arte Mário Schenberg. É precisamente no âmbito de suas respectivas relações com as gerações anteriores que estes dois “novos realismos” se distinguem. Enquanto Restany rejeitava a abstração, Schenberg a inseria num movimento dialético, reconhecendo – especialmente no caso da abstração de matriz construtiva – seu papel histórico fundamental de ter purgado a arte brasileira “de formas anacrônicas de naturalismo e realismo” e aberto espaço, por conseguinte, para o realismo da geração de Antonio Dias e Rubens Gerchman. Tomando o movimento dialético de Schenberg como ponto de partida, Oiticica termina por recusar o próprio nome “realismo”, talvez por pensar arraigada demais sua oposição ao termo “abstração” – é o que explica sua opção pelo termo “Nova Objetividade”.

Oiticica argumenta que a principal contribuição de *Nota Sobre a Morte Imprevista* é a fusão entre o “sentido estrutural” da trajetória que ele próprio e Lygia Clark vinham descrevendo desde o Neoconcretismo e um sentido “ético-político” oriundo das referências figurativas feitas pela pintura de Dias a questões urgentes como o “massacre de Hiroshima”.⁹ Em outras palavras, ao progressivo questionamento do espaço da representação inerente à dialética do objeto (que, desde o Neoconcretismo, traduzia-se no questionamento do plano pictórico e do suporte do quadro), acopla-se o aporte ético-político neofigurativo, resultando numa versão mais fortemente engajada do que Oiticica chama de “arte ambiental”. A instauração da dimensão ambiental é guiada pela estrutura do objeto, que, em *Nota Sobre a Morte*

⁹ Hélio Oiticica, “Vivência do Morro do Quieto,” in *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira*, org. BASUALDO, Carlos (São Paulo: Cosac Naify, 2007): pp. 218-219.

Imprevista, excede o plano pictórico através da língua negra que se espalha pelo chão e invade o espaço do espectador, espalhamento esse que é imantado desde a raiz pelas questões políticas que o quadro sinaliza e organiza (e cuja legibilidade, na forma da aproximação física de quem busca decifrar as referências pintadas, é o mesmo movimento que traz o corpo do espectador para perto da presença abjeta da língua negra). Se a obra é um “anti-quadro”, como quer Oiticica, é por uma razão também dialética: é como se seu recurso à figuração se amparasse em convenções pictóricas (isto é, ao fato de que quadros tradicionalmente comunicam universos figurados), mas não se contivesse em sua lógica representativa; como se seu “sentido ético-político” ampliasse o campo semântico da abertura ambiental que a obra propõe e contribuísse para evitar uma versão meramente “esteticista” da arte ambiental.

Isso talvez fique mais claro numa das obras mais fundamentais de Oiticica no período, o *B33 Bólide-Caixa 18: Homenagem a Cara-de-Cavalo* (1965-1966). Ao extrair uma imagem feita com o propósito de circular como troféu, celebrando o abatimento do inimigo público número um (ou melhor, coroando a produção midiática deste inimigo público), e reinscrevê-la num objeto memorial, que confere aura de mártir a Cara-de-Cavalo, Oiticica articula a consciência da opressão social ao condicionamento subjetivo de um espectador conformado às estruturas convencionais de experiência da obra de arte. O contraste entre a experiência intimista que a estrutura formal do bólido sugere e o impacto da imagem nele inscrita tensiona tal articulação – novamente, a dimensão ambiental depende precisamente desta tensão para efetuar sua mediação entre os registros individual (na forma do projeto de descondicionamento do espectador vis-à-vis a experiência convencional da arte) e social (na forma do projeto de descondicionamento do sujeito vis-à-vis as estruturas ideológicas nas quais ele inevitavelmente se insere).

Passemos então ao problema da Pop. Como vimos, Restany propunha o entusiasmo pela “apropriação direta do real” como antídoto contra o esteticismo Pop, mas o que ele não pôde prever foi o registro crítico – isto é, contrário ao seu otimismo tecnofílico –, e não mais integrado, que este mesmo entusiasmo terminou adquirindo no Brasil. Daí que um crítico como Mário Pedrosa fosse simpático a Restany, mas narrasse o mesmo “estilo Antonio Dias” sem qualquer traço otimista, como vimos anteriormente. Enquanto Restany recusava o suposto esteticismo Pop em nome de visões de um futuro integrado e tecnologicamente avançado, Pedrosa o fazia para celebrar a

baixeza material, atribuindo a esta o sentido realista daqueles trabalhos. Seu realismo era, portanto, oposto à assepsia de uma arte Pop entendida como puro simulacro.

Tal ênfase na baixeza material não é mera idiossincrasia; na verdade, ela se relaciona com uma questão central na teoria econômica e social daquele momento: o subdesenvolvimento. Em seu livro *Cultura Posta em Questão*, o poeta Ferreira Gullar afirma que tentar fazer no Brasil esculturas como as de Max Bill é “perder a noção de realidade: aquela arte é produto de alto desenvolvimento técnico e industrial. Prova disso é o que o mais evidente defeito das esculturas concretas realizadas no Brasil era a sua péssima execução.”¹⁰ Nada mais distante do imaginário de fusão tecnológica e “epopeias interplanetárias” anunciado por Restany do que o critério de adequação entre linguagem artística e desenvolvimento econômico defendido por Gullar. Em 1967, o próprio Restany sente na pele sua inadequação a este debate. Após reclamar, numa resenha sobre a Bienal daquele ano, que as obras da representação brasileiras eram “meio trôpegas”, Restany é repreendido pelo crítico Frederico Morais:

O que Gerchman e outros jovens estão fazendo no Brasil é uma Pop antropofágica, uma 'Pop pau-brasil'. Não Pop arte, mas popau, com já se anunciou. O que [Restany] chama de 'vanguarda trôpega' é a consciência de que não há meio termo: ou devoramos *rápida e subdesenvolvidamente* o que nos impõem ou seremos devorados. [...] O nosso problema no Brasil não é fazer bem o mesmo (quantidade), mas, ainda que mal, fazer o novo (qualidade).¹¹

Em última análise, o internacionalismo abrangente e expansivo de Restany esbarrava na ressurgência de um vetor nacionalista na vanguarda brasileira; não no sentido de uma vanguarda calcada no elogio, elevação ou consolidação do nacional, mas de uma vanguarda que se pensava no mesmo patamar de seus pares internacionais precisamente por assumir dialeticamente a sua raiz nas contradições próprias de seu contexto nacional. É verdade que a ideia de vanguarda é ela mesma condenada em *Cultura Posta em Questão*, livro intimamente ligado à experiência do Centro Popular de Cultura (CPC) no período imediatamente anterior ao golpe militar; porém, ela deixa de sê-lo no livro seguinte de Gullar, *Vanguarda e Subdesenvolvimento*, publicado 1969, mas escrito ao longo dos quatro ou cinco anos anteriores, incluindo o período em que ele defende a vanguarda de Dias e Gerchman. Aqui, já com maior distância crítica em relação aos seus anos de militância no CPC, Gullar segue problematizando

¹⁰ GULLAR, Ferreira *Cultura posta em questão*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1965, p. 17.

¹¹ MORAIS, Frederico “Colonialismo Cultural,” *Diário de Notícias*, 11/10/1967.

a questão da vanguarda, mas termina por reabilitá-la em seus próprios termos – ou seja, em termos *realistas*.

O poeta lança mão do uso que Umberto Eco faz da teoria da informação em seu famoso livro *A Obra Aberta*, no qual a questão gira em torno de um problema comunicativo: por um lado, uma mensagem com quantidade reduzida de informações novas garante eficácia comunicativa, mas tende à redundância; por outro lado, o novo é definido como acréscimo de informação que, em excesso, aproxima-se da incomunicabilidade. Invertendo a doxa modernista, Gullar argumenta que a própria vanguarda formalista moderna é, paradoxalmente, uma vanguarda da redundância: dado que seus lances vanguardistas se dão no interior de uma linhagem e de uma linguagem formal reconhecidas e autorreferenciais, ela então não traria informações novas. Assim, juntando Eco e Lukacs, Gullar argumenta que quem tem informações novas a trazer é justamente o realismo:

A prioridade do conteúdo sobre a forma, na arte como na sociedade, é que determina a transformação das estruturas, a renovação, a superação do velho pelo novo. Assim, ao contrário do que pretendem afirmar corifeus do vanguardismo formalista, a verdadeira renovação – aquela que é realmente revolucionária e consequente, na sociedade como na arte – resulta da emersão do conteúdo novo, isto é, da particularidade, do fato histórico, social e culturalmente determinado, que exige a melhor forma possível para se expressar.¹²

Oiticica baseia-se tanto em Gullar quanto em Schenberg; é daí que vem sua repetida aversão ao “esteticismo”, que, como Gullar, ele culpa por produzir uma “segunda natureza” ilusória que cega os artistas de integrar a questão “estrutural” à “ética e política”.¹³ Mas a admiração do artista pelo trabalho do poeta neste momento não era uma via de mão dupla. Para Gullar, os *Parangolés* de Oiticica eram, por assim dizer, sinais de que o artista havia finalmente reconhecido que seu próprio trabalho construtivo estava atrelado àquela falsa natureza. Em outras palavras, Gullar via o *Parangolé* como uma tentativa desesperada, quiçá afobada, de reinserir no bojo da obra o contato perdido com a realidade, coisa que ele próprio, Gullar, já teria realizado anos antes, ao abandonar o neoconcretismo. Em suma, é como se Oiticica apontasse na direção correta, mas falhasse em engrenar a marcha dialética adequada para avançar de forma consequente nessa direção.

¹² GULLAR, Ferreira. *Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969, p. 61

¹³ Hélio Oiticica, “Esquema Geral da Nova Objetividade,” in *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira*, org. BASUALDO, Carlos. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 229.

Por outro lado, ainda para Gullar, é como se obra de Dias e Gerchman não tivesse passado por esse momento de “mistificação especulativa” que o poeta atribuía ao formalismo modernista¹⁴. Por reter a mediação da representação pictórica, esses artistas estariam caminhando desde sempre rumo à produção de informações novas, mas comunicáveis, isto é, de produzir um acréscimo de informações alheio aos lances formalistas da arte moderna. O que também significa dizer, claro, que as dialéticas de Schenberg e Gullar eram incompatíveis: para Schenberg, a passagem pela abstração teria constituído um lance dialético capaz de contribuir substantivamente para o novo realismo; para Gullar, no entanto, a marcha dialética do realismo levaria à constatação de que a arte construtiva fizera parte do erro formalista.

Em 1966, no auge do debate brasileiro sobre realismo, Dias muda-se para Paris. Lá, numa entrevista, o artista afirma que sua obra vinha se beneficiando dos materiais mais avançados que ele tinha agora ao seu dispor, muito superiores aos disponíveis num ambiente precário como o brasileiro. *Coletivo* (1967) e *Solitário* (1967), por exemplo, são objetos acabados em plástico laminado, e não mais em madeira pintada, como era o caso das caixas em *Nota sobre a Morte Imprevista* e *O Meu Retrato* (1967), entre outras. Por um lado, Dias parece ter assimilado as lições de Gullar sobre adequação entre forma e desenvolvimento técnico e econômico. Só que a “adequação” talvez não seja o termo correto aqui: é o que fica claro na descrição que a crítica Sonia Salzstein faz de *Coletivo* e *Solitário*: “elementos biomórficos parecem aí pressionar para vir à superfície, mas só podem fazê-lo como resíduos de uma alegoria remota, desmanchada sob as formas irrelevantes do design e da geometria anódina que marcavam a experiência do espaço na vida contemporânea.”¹⁵ Nem mesmo a alegoria consegue mais extrair qualquer força das contradições ou reorganizá-las numa constelação fulminante; ela se apresenta na descrição de Salzstein como um resíduo remoto, desprovido de maior legibilidade. E não é só a alegoria que se torna ilegível: a adequação proposta por Gullar entre desenvolvimento técnico e artístico aqui já também não produz sentido; o desenvolvimento técnico ele próprio afoga o signo artístico, desmanchando-o sob as formas anódinas do mundo material contemporâneo, ao passo em que estas mesmas formas ganham força justamente por evidenciar a indigência desse mundo. Em *Coletivo e Solitário*, o que Dias parece buscar é esse sentido do resíduo como um

¹⁴ GULLAR, *Vanguarda*, p. 49.

¹⁵ SALZSTEIN, Sônia. “As muitas Mascarades de Antonio Dias,” in *Antonio Dias: Anywhere is my Land*. Zurich: Daros Latinamerica, 2009, p. 38.

mínimo de resistência a qualquer assimilação, seja pela cultura Pop, seja pelo formalismo vanguardista, seja por leituras como a do próprio Pedrosa – são trabalhos impermeáveis também àquela orgia de secreções que Pedrosa, nesse mesmo ano de 1967, projeta sobre as pinturas que o artista realizara ainda no Rio. Um sinal de que só assim – tendo saído do país –, Dias parece ter sido capaz de recolocar noutra nível, imantado pelo problema do desenvolvimento, mas não tanto pelos parti pris estéticos que o acompanhavam no Brasil, a discussão sobre o tipo de sociedade e de cultura que possibilitava a arte Pop.



Antonio Dias. *Querida, você está Bem?* 1966. Imagem cortesia da família.

Radicalidade na experiência moderna brasileira do século XX: um capítulo que se encerra

SÔNIA SALZSTEIN

Gostaria de propor à discussão, neste seminário, um aspecto em particular que sobressai na arte brasileira do século XX, das artes plásticas ao cinema, do teatro à música e à literatura, podendo se estender, ainda, a diversas expressões da cultura popular de massa, ao carnaval, ao folhetim televisivo, aos gêneros “menores” do espetáculo e da escrita jornalística: a presença frequente, na produção artística nacional nas mais diversas áreas, de figuras do desvio, da burla, da transgressão e da falta, das quais o personagem do malandro da canção popular talvez tenha sido a manifestação historicamente mais pregnante.

Em momentos de iluminação estética e criadora, no século passado, essas figuras se revelaram reconvertidas em imagens de potência, às vezes anunciando arranjos

formais que desmascaravam a posição subalterna e acenavam com a acalentada senda - desviante - da autonomia. Obras como o *Serafim Ponte Grande*, de Oswald de Andrade, o *Macunaíma*, de Mário de Andrade, os desenhos de Tarsila do Amaral dos períodos pau-brasil e antropófago pertencem a esses momentos. É de se sublinhar o interesse que a ocorrência de trabalhos como os citados acima traz para a arte moderna brasileira no cenário internacional - de fato, para a história do modernismo em seus domínios mundiais na primeira metade do século XX - porquanto nascem, por assim dizer, como que de um gesto de autocompreensão de sua posição "atrasada", e tal gesto, por certo, ilumina o modernismo em sua embocadura global.

Um gesto que enuncia, provocativamente, os percalços da modernização dependente, declarando resistência ao destino epigonal, ao pastiche, ao simulacro e ao ressentimento que poderia advir do fato de os trabalhos encontrarem-se a si mesmos demasiado aquém ou distorcidos em face do cânone instilado dos países centrais. Graças a esse gesto de autocompreensão, problematiza-se a relação com o cânone, que de outro modo permaneceria, de saída, apequenada; além disso revela-se, nas obras, a resiliência teimosa, à luz do universalismo modernista, de uma vibrante singularidade cultural, com potência para descortinar a complexidade do fenômeno da modernidade em sua saga de mundialização.

Não se pode negligenciar, todavia, o fato de que historicamente essas imagens também estiveram presentes em fórmulas rebaixadas, muitas vezes mascarando os traços mais excludentes e incivilizados da sociedade brasileira, internalizando o preconceito, seus pendores oligárquicos e escravocratas: a pornochanchada que vingou na década de 1970, sob a ditadura militar, como também a cultura televisiva com seus programas de auditório de corte agressivamente popularesco e tom de noticiário policial foram, entre outras manifestações, um repositório pródigo dos efeitos regressivos dessas imagens, sobretudo nos anos 1990.

Voltando à aposta na potência estética dessas figuras, é preciso assinalar seu vínculo distante com as estéticas da negação e da transgressão que marcaram um ramo importante das vanguardas europeias das duas primeiras décadas do século XX, com seu momento culminante nas manifestações do dada e do surrealismo e sua reemergência nas neovanguardas da década de 1960. Cabe lembrar, igualmente, que a matriz histórica mais distante desses movimentos remonta ao século 18, à

tradição do inconformismo romântico, como também à linhagem francesa da cultura da boêmia e dos *poètes maudits* de fins do século 19, esta última desaguadouro experimental notável daquela tradição, em autores como Mallarmé, Paul Verlaine, Jean Genet.

Mas há um aspecto singular que afasta da tradição *maudite* essas figuras: trata-se, como se disse, do gesto de autocompreensão que elas perfazem - em via paralela a essa tradição, em todo caso, numa via distinta do encaminhamento agônico, tendente ao informe, ao niilismo, que marcou parte importante da vanguarda europeia proveniente dessa linhagem. Em suas manifestações mais plenas, as formas do negativo na arte brasileira sempre trariam, latente, a pergunta sobre a possibilidade da criação artística, do gesto autônomo da arte, ainda que sob as vestes clownescas, às vezes fantasmagóricas do “primitivo”, desse “outro” da modernidade. Isto é, pode-se dizer, paradoxalmente, que haveria um ânimo construtivo nos procedimentos disjuntivos da montagem e da justaposição que caracterizam os arranjos em que essas formas comparecem.

Antes de prosseguir, cabe igualmente notar que este texto interroga formulações de uma bem conhecida tradição crítica de intérpretes do Brasil, emprestando argumentos cruciais do ensaio "Dialética da malandragem", de Antonio Candido¹, e da análise que Roberto Schwarz empreendeu de Memórias póstumas de Brás Cubas, em sua obra Um mestre na periferia do capitalismo/Machado de Assis, ela mesma um achado crítico tributário das formulações de Antonio Candido. Trata-se de chaves de análise que iriam se tornar centrais na discussão dos problemas da modernidade artística e cultural no Brasil, de resto na esteira daquela célebre linhagem de autores que buscaram dissecar as condições do país “atrasado” às voltas com os percalços da modernização dependente.

¹ Como se sabe, esta tradição interpretativa do Brasil firmou o paradigma da *formação*, a abordagem mais percuciente, cristalina e sistemática dos impasses da experiência moderna brasileira no campo da cultura tendo sido proposta na análise que Roberto Schwarz realizou da obra de Machado de Assis, em Um mestre na periferia do capitalismo/Machado de Assis (São Paulo: Companhia das Letras, 1999). A relevância da alegoria - uma alegoria singularmente disjunta, tal como caracterizada na obra de Ismail Xavier, *Alegorias do subdesenvolvimento/Cinema novo, tropicalismo, cinema marginal* (São Paulo: Cosac Naify, 2012 – edição original de 1993) - mostrou-se especialmente sugestiva para o que argumenta neste texto. Cabe lembrar também o estudo de Rodrigo Naves, *A forma difícil* (São Paulo: Companhia das Letras, 1996) que conta entre os autores a terem retomado a contribuição das gerações pioneiras nos estudos da “formação” brasileira.

O desafio deste ensaio é também, à luz da situação contemporânea, em especial da grave crise política, econômica e institucional que o país enfrenta desde 2016², perguntar sobre os limites e impasses das fórmulas do “desvio” que de algum modo se lastrearam nesse modelo interpretativo da particularidade da experiência moderna brasileira. Fato é que, vendo-se o país hoje integrado à ordem global, e agravadas as condições da iniquidade da sociedade brasileira, pergunta-se sobre os efeitos que pode produzir no cenário político e cultural contemporâneo uma formulação do Brasil calcada na figura do desvio que não cessa de triunfar sobre a norma e que, ao fim e ao cabo, nada aprende da acumulação histórica desse jogo.

Seja como for, interessa ao texto discutir essa questão no campo da arte, em especial das artes plásticas, e, por certo, à luz do que se viu na 35º Panorama da Arte Contemporânea Brasileira - fórmulas do precário, enunciadas em uma boa parte das obras apresentadas. Começemos por um dos momentos mais inventivos em que aquelas figuras estiveram no centro da produção artística no país - o modernismo dos anos 1920. “A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos”, formulava em 1924 o Manifesto da Poesia Pau Brasil, de Oswald de Andrade, celebrando a cultura “natural” em face da tradição culta europeia. O mesmo autor, quatro anos mais tarde, apregoava o retorno da humanidade à “idade do ouro”, que selaria a conquista da “Revolução Caraíba”, e, com ela, a refundação da própria civilização, conforme permite supor a leitura de seu Manifesto Antropófago: “Queremos a Revolução Caraíba. Maior que a Revolução Francesa. A unificação de todas as revoltas eficazes na direção do homem. Sem nós a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem. A idade de ouro anunciada pela América. A idade de ouro...”.

Há, ainda, conforme se mencionou há pouco, os exemplos admiráveis da obra de Tarsila do Amaral dessa década, fruto de uma interlocução das mais inventivas com os achados de inteligência matreira que se podem entrever nos dois manifestos. A chamada pintura pau brasil, dos anos de 1924-1925, marca um período de contato assíduo da artista com o legado cubista, sobretudo através da pintura de Fernand Léger e Albert Gleizes. Esse segmento da obra de Tarsila maneja com inocência e desenvoltura a ordem construtiva; se na pintura dos dois mestres da artista essa

² Para um balanço crítico recente desse legado, cf. Marcos Nobre, Depois da ‘formação’/cultura e política da nova modernização, *Revista Piauí*, Edição 74, novembro de 2012.

ordem implicava compenetração e internalização, na superfície dos trabalhos, de processos de racionalização e abstração formal, em Tarsila ela foi astuciosamente colocada à prova dos nove da atmosfera local, relativizando a universalidade dos valores e amolecendo a trama ortogonal da lógica cubista.

Há, também, um interessante diálogo com o surrealismo e uma pitada sutil de ironia endereçada à razão construtiva nos desenhos de Tarsila do “período antropófago”, final dos anos 1920, com formas amebóides palmilhando uma ampla linha de horizonte, demarcando um plano horizontal franco, a custo interrompido pela irrupção de alguma solitária palmeira - uma singela linha vertical, em cujo topo brota a copa, sumariada nuns poucos traços radiantes. Em Oswald e Tarsila, enfim - para tomar apenas dois expoentes do modernismo da década de 1920 - o comentário sagaz da vanguarda e da herança culta europeia expunha sua intenção autocrítica ao cotejar procedimentos de racionalização e geometrização das formas a materiais locais, tradições populares, dicções coloquiais e flagrantes da vida cotidiana nacional, procedimentos, enfim, a tensionar a modernização recente com a intromissão do Brasil rural flanqueado por novos hábitos urbanos.

O procedimento permitia ver, igualmente, que as formas avançadas da experiência moderna pareciam brotar com maior contundência e mesmo com um ímpeto fundacional da condição do “atraso” e, com isso, expunha a ambição de valor universal dessas formas; estas, ressoando a “inocência” da cultura nova, podiam se dar ao luxo de dispensar a pretensão cognitiva das vanguardas europeias e espicaçar-lhes a revolta edípica contra o passado e a tradição, porquanto a modernidade brasileira já nascera sem eles - aquela estética de justaposições e descontinuidades lhe era congenial.

É também preciso notar, nessa breve recapitulação que visou sublinhar a pregnância histórica das figuras do desvio e do negativo nos momentos mais inventivos da arte brasileira do século XX, que nessas figuras tanto se tematizava o valor estético superior da burla sobre a norma, isto é, a insubordinação à razão clássica, à tradição iluminista europeia, como se reconhecia o modelo culto europeu, do qual cabia se apropriar - invertendo a posição colonial - submetendo-o a um processo de deshierarchicalização e dessublimação: a estética do deslocamento, do arremedo, da paródia, da apropriação. “Só me interessa o que não é meu”, dizia o Manifesto Antropófago. Importa igualmente assinalar que o princípio universal, o lugar da “lei”

que se tratava de esquivar, era, assim, frequentemente associado, nas produções em que essas figuras estiveram presentes, ao lugar paradigmático da tradição cultural europeia, ou a uma “matriz” euro-norte-americana, ou ao cânone culto ou prestigiado identificado aos países ricos. Isto é, o cânone, a tradição culta mergulhavam no potlatch da experiência cultural “impura”, que por sua vez reivindicava maioria e autonomia.

Mas quero avançar nessa discussão. O ponto que agora importa focalizar é que em algumas produções artísticas do período que medeia entre os anos 1950 e os 1970, essas figuras vieram à tona transfiguradas numa espécie de experiência estética-limite, que conduziria a uma revisão crítica profunda e à desidealização da célebre equação, agora finalmente vendo-se dissolvido o dualismo entre “cópia” e “modelo”, “norma” e “desvio”. As obras se lançavam a arranjos formais instáveis, ostentando incongruências e descontinuidades. Pode-se mesmo dizer que tal radicalidade assinala o esgotamento desse arranjo, que doravante não lograria mais acomodar seus termos disjuntos, não consumaria mais a “síntese” que costumava ensejar o riso maroto, a descontração compensatória.

E, do mesmo modo que se via corroída a possibilidade das fórmulas de tom idílico e benfazejo, nas quais ainda parecia possível alcançar tal “síntese”, mesmo precária, com o triunfo da burla e a economia de esforços obtidos nessa apropriação sardônica do modelo, a produção mais inventiva da época mostra esse fato histórico novo: ela destituía o lugar do “modelo”, que assim surgia dessublimado, ele mesmo encerrando incongruências e deixando à mostra seu saldo de miséria e ignorância. O gesto assomava com valor não apenas local, porquanto tinha força demonstrativa sobre a crise histórica do modernismo, que eclodia nas rebarbas da reordenação geopolítica e econômica mundial que se sucedera à Segunda Grande Guerra.

São exemplos notáveis dessa radicalidade estética, entre outras obras, os Parangolés, obras-arquitetura-vestimenta-corpo de Hélio Oiticica, o filme Terra em Transe, de Glauber Rocha; produções do chamado cinema marginal, a parcela da produção dos poetas concretos de corte oswaldiano e insuflada pelo ânimo da desconstrução, certos experimentos radicais em poesia e literatura, como os de Torquato Neto e José Agripino de Paula, e muito da produção musical surgida na esteira do tropicalismo, em especial nas composições de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé e o círculo de músicos e poetas em torno do movimento.

Nessa arte que se seguiu ao golpe militar de 1964 ou que o antecedeu de pouco, e que se fez no caldo de desencantamento dos movimentos construtivos da década precedente, vê-se como tais elementos ganharam presença contundente. Em sua radicalidade formal – como que sustentando a forma por um fio – essas produções resultaram no que se fez de mais arrojado na arte daquele período. O antigo veio modernista da ironia sublimadora doravante parecia potencializar paroxisticamente a falta; procedimentos de montagem e justaposição sublinhavam o tom de comentário ou paródia, deixando impressas nas obras as marcas do heterogêneo, na iminência da desagregação.

No campo das artes plásticas, como se disse, as obras de Hélio Oiticica, mas também as de Lygia Clark, Antonio Dias e Mira Schendel (ressalta o elemento de humor em suas Droguinhas e Trenzinhos, como também nos Toquinhos) desse período - não obstante a heterogeneidade da trajetória desses artistas - revelam decisões formais mais ou menos análogas àquelas que vemos na música, na poesia e na literatura jovem desses anos. O elemento ready made, a paródia, a apropriação de materiais da cultura de massa intervêm nas obras desses artistas, conferindo a elas um espaço de descontinuidade e disparate, um ânimo incansável para os jogos semânticos, a desconstrução e a montagem.

Isto é, as alegorias de Brasil já não se viam restritas às figuras ideológicas clássicas do repertório do nacional populismo, que ocupava um lugar consolidado e dominante na agenda de duas gerações modernistas; estas, como se sabe, haviam capitaneado o debate artístico nas décadas precedentes. É verdade que os movimentos construtivos, o concretismo e o neoconcretismo, já haviam antagonizado frontalmente essa tradição – mas mesmo eles eram portadores de algo como uma dimensão messiânica da forma, não obstante o ideário laico e o endereçamento a um sujeito inequivocamente posto para a esfera moderna da cultura que subjazia a eles. Já não se tratava, ademais, de um enunciado que dizesse respeito estrito à nacionalidade – justamente, tratava-se de colocar em questão os processos em curso, que tensionavam e às vezes violavam os materiais da nacionalidade.

A produção artística mais experimental dos anos 1960-1970, pela primeira vez, desencantava a mítica brasileira da comunidade nacional, da sociedade moderna e democrática, multirracial, inclusiva. Desconstruía, enfim, a alegoria tão cara à história

cultural brasileira, da almejada totalidade nacional, da comunidade multirracial conciliada. Não que o anseio de uma experiência cultural moderna e autônoma, e brasileira, tivesse deixado o centro da agenda mais avançada do pensamento brasileiro da época. Mas doravante permanecia *sub judice*, por assim dizer. No lugar da figura alegórica inteiriça da essência nacional, no lugar dessa alegoria totalizante, trabalhos como os de Hélio Oiticica e Antonio Dias, entre outros, nos ofereciam o fragmento, o trânsito entre o elevado e o vulgar, a troça, o deboche, uma experiência de dilaceramento dos códigos culturais estabelecidos. Ao mesmo tempo, antagonizavam o triunfo conformista da cultura urbana de classe média, oferecendo figuras de ironia, frenes, violência e pathos erótico.

De algum modo, resta assinalar que a miséria e o atraso brasileiros eram transfigurados em força catalisadora, que paradoxalmente empurrava ao novo, ao experimental. Esse desvio, enfim, auspiciava uma espécie de revelação: efeito cortante de realismo, uma iluminação, súbita e desconcertante de que só a miséria e o atraso poderiam ser os arautos; dimensões insuspeitadas da forma se viam escancaradas em face das exigências que lhe punha a experiência da modernidade periférica. Assim, estaríamos lançados à radicalidade da forma, expondo à luz do dia a primazia do “caso particular”, a manifestação que não se deixava generalizar, a parte que não se deixava subsumir no todo. Essa transfiguração, em meio a uma espécie de transe, por tal via inesperada lograria nos projetar como interlocutores influentes no debate contemporâneo, *pari passu* com as experiências artísticas e culturais mais avançadas no cenário internacional.

A atualidade brasileira desde a queda de Dilma Rousseff assinala uma cunha nesse processo, e parece ressecar de vez essa pretensão; a propósito, apresentação que Luiz Camillo Osorio faz do 35º Panorama parece esperançosa a esse respeito – e aí está uma outra discussão, na qual não poderei me aprofundar neste debate. Em sentido mais amplo, esses ingredientes marcaram esteticamente o nosso século XX, e será difícil para nós, brasileiros, confrontarmos a liquidação das expectativas de redenção com as quais eles nos acenavam.

Embora não seja possível tratar aqui desse assunto, uma questão crucial que se imporia na atualidade é saber o quanto a integração definitiva do país ao cenário global não assinalariam o esgotamento dessa fórmula estética, e a exigência de se providenciar uma outra constelação de conceitos assim como um novo quadro

teórico para se pensar sobre a arte brasileira hoje. Sobretudo porque essa integração ao cenário global não se cumpriu conforme rezava a profecia, mas se dá com o país posto na condição de parceiro subalterno e, como agora parece claro, irrelevante no jogo de forças que conta nesse cenário.

Desconfio que uma das providências mais urgentes seria esvaziarmos o termo “arte brasileira” do privilégio cultural de que ele, a muitos, ainda parece investido, e passarmos a utilizá-lo de uma maneira mais modesta, em sua dimensão simplesmente descritiva. Mas eis aí, como disse, uma outra agenda de discussão. Volemos agora ao 35º Panorama e à relação sugerida pelo Luiz Camillo Osorio, entre o ambiente em que se originou a exposição "Nova Objetividade Brasileira", de 1967, e a situação brasileira na atualidade. A publicação de trechos do texto "Esquema da Nova Objetividade Brasileira", que Hélio Oiticica escreveu naquele ano, em um momento de grande tensão política mas também de experimentação e acirramento crítico da arte brasileira, revela, como disse, a intenção de Luiz Camillo Osorio, curador do Panorama, de estabelecer analogias entre aquele período e a situação brasileira hoje.

Chamo a atenção para o fato de que boa parte da produção artística daquele período enunciou a condição da miséria e da precariedade brasileiras paradoxalmente como sua matéria primordial, como premissa que presidiria sua ordenação formal, traço distintivo do qual extrairia sua força e originalidade estéticas. As figuras da fome, da miséria, da violência, da boçalidade universalmente disseminada da cultura de massa a princípio não foram tomadas no sentido sociológico que poderiam sugerir, mas num sentido mais fundo, com as inflexões religiosas, estéticas, éticas e morais que evocavam. Sobretudo, essas figuras surgiam nos trabalhos à luz de procedimentos que descortinavam uma linguagem de esgarçamento e dilaceração no próprio nível da forma, como afirmei há pouco. São os procedimentos de justaposição, montagem, o recurso a elementos ready made, o enunciado marcado pela falta, pela elisão, que encontramos frequentemente nessa produção.

Quanto às analogias a serem feitas entre a atualidade brasileira e aquele período, cumpre notar que o debate da arte estava, naquele momento, tramado à agenda política, indiferenciado com ela num mesmo horizonte de demandas e expectativas, de resistência à ditadura – os protagonistas do pensamento político mais avançado não raro participavam dos círculos frequentados por artistas e intelectuais. Isto é,

havia ali uma conjunção de forças políticas, sociais e culturais que não se repetiu depois no país.

É também imprescindível notar que as instituições, que hoje estão no front da intervenção cultural, tinham um papel acessório naquele momento – eram uma plataforma débil e difusa do que se poderia entender por uma esfera pública, serviam, de modo contingente, à ação organizada de artistas e críticos. O MAM do Rio de Janeiro não se destacou no cenário artístico e cultural por mérito de uma política institucional, mas pela pressão desse ambiente artístico e cultural aguerrido, que se organizou para fazer do museu, circunstancialmente, uma plataforma de ideias.

Preocupam os retornos ao período de 1950 a 1970 frequentes que têm subsidiado uma parte importante do debate da arte brasileira contemporânea. Ademais, como todos sabem, generalizou-se o epíteto de “neoconcreto” para tratar das obras de Hélio Oiticica e Lygia Clark, como também generalizou-se a ideia de que a arte contemporânea brasileira assinala uma espécie de relação de continuidade e contiguidade com o neoconcretismo. Entretanto, o período “neoconcreto”, de ânimo coletivo, de fato é brevíssimo – dois anos, se tanto – 1958 e 1959. Projetos como “Cães de caça”, no qual Hélio estava trabalhando no início da década de 1960, já apontam caminhos que ultrapassavam em muito o escopo do movimento – e assim também se deu com as trajetórias de outros, como de Lygia Clark e Lygia Pape, cujas obras tomavam dali em diante rumos notadamente pessoais, que já não se deixavam explicar à luz das premissas neoconcretas.

É problemático estabelecer uma relação de afinidade entre aquele ambiente radicalizado do ponto de vista social, político e cultural, e a situação contemporânea brasileira, na qual intervém no meio de arte uma lógica institucional pesada, onipresente, dotada de estruturas de mando percucientes, efetivas, mas anônimas e rarefeitas, de alcance global, e inteiramente integradas ao mundo econômico. Considerei que interessaria abordar essa questão hoje porque na esteira do processo de internacionalização do meio artístico brasileiro que se deu a partir da segunda metade dos anos 1980, emergiu uma rubrica “arte brasileira” para o circuito internacional de maior prestígio. Como se sabe, a produção artística brasileira, assim como uma rubrica “arte brasileira” passaram a ser cortejados no mercado de arte internacional.

Em parte significativa da literatura que se produziu sobre a arte contemporânea brasileira desde então, em textos de curadores estrangeiros e brasileiros, frequentemente se buscou defender a singularidade de uma “arte brasileira” reportando-a ou ao neoconcretismo ou difusamente ao legado dos anos 1960 e 1970 [passo ao largo do fato inquietante de a presumida singularidade não ser desta ou daquela obra, mas, ao que parece, de uma “essência nacional”]. Creio portanto que é relevante refletir sobre o caráter histórico, datado, daquela experiência que assumiu forma radical na obra de Hélio Oiticica, e que parece ter encontrado dilemas insuperáveis no final da década de 1970.

É verdade que no campo das artes esse topos de algum modo acalentou, como pressuposto teórico, um pensamento de vanguarda no Brasil do século XX, e um aspecto fascinante desse pensamento de vanguarda é que ele frequentemente associou tradições cultas e populares em assimetrias e dissonâncias criativas. Provavelmente eram justamente essas assimetrias e dissonâncias criativas que conseguiam flagrar os impasses da modernização brasileira: na arquitetura, na poesia de humor e desconstrução de Oswald de Andrade, na bossa nova, nos movimentos construtivos, e, de modo mais estridente e exasperado, no movimento Tropicalista, com suas manifestações marcantes na música comercial jovem, na poesia e nas artes plásticas dos anos 1960 e 1970, no teatro de José Celso Martinez Correia, em filmes como *O Bandido da luz vermelha* ou *Matou a família e foi ao cinema*, nos filmes da boca do lixo de Ozualdo Candeias (*A margem*, *Meu nome é Tonho*).

Entretanto, essa percepção visionária da miséria nacional parece ter se radicalizado e logo implodido no período que aqui nos interessa especialmente, de meados dos anos 1960 aos meados da década de 1970, que é o período mais vigoroso em especial da obra de Hélio Oiticica. Não por acaso, trata-se do período que assinala o desengano das aspirações brasileiras a uma modernização democrática e o traumático atalhamento destas aspirações pelo projeto autoritário de modernização tocado pela ditadura militar. A partir de 1978, depois da volta de Hélio ao Brasil, testemunhamos, sobretudo nos inúmeros relatos que deixou, a exasperação intelectual e a solidão do artista em face de uma experiência que afinal não tinha vingado.

É eloquente da trajetória de Hélio o fato de ele ter produzido inúmeras belas maquetes para projetos urbanos nessa segunda metade dos anos 1970 - o fato de que a aspiração a uma experiência intersubjetiva, enraizada no lugar social que era o sítio urbano, se radicalizara todavia apenas na dimensão espectral do projeto. Cabe interrogar a insistência frenética com que se reencenaram, já no correr da década de 2000, as aspirações emancipadoras da obra de Hélio, num momento em que há muito já se haviam dissipado as expectativas mais otimistas a respeito da modernização brasileira.



Hélio Oiticica. *Agrupina é Roma Manhattan* com Mario Montez e Antonio Dias. Filme, 1972. Imagem cortesia Projeto Hélio Oiticica.

TROPICAMP e a Héliotape com Mario Montez

MAX JORGE HINDERER CRUZ

(Camp é...) um olhar de fora sobre coisas às quais outras pessoas não dão o menor valor.

Charles Ludlam¹

O nome Héliotapes se refere a uma série de gravações de fitas que Oiticica fez entre 1971 e 1975, época em que estava exilado em Nova York (1971-77). O texto a seguir é uma transcrição de uma Héliotape específica que Oiticica gravou em uma conversa com Mario Montez em setembro de 1971. Na época, Oiticica tinha chegado à conclusão de que o *underground queer* de Nova York já tinha começado a se vender há muito tempo, fato confirmado pelo sucesso do filme *Trash* (1970), de Andy Warhol

¹ Charles Ludlam, "Camp" in: EDGECOMB, Sean F. Charles Ludlam Lives! Charles Busch, Bradford Lory, Taylor Mac, and the Queer Legacy of the Ridiculous Theater Company. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2017 p.16.

e Paul Morrissey, no que ele via como círculos “neoconservadores” se alimentavam de maneira voyeurística da “atividade marginal”. Contrário a essa lógica de espetáculo e consumo, Oiticica tinha uma grande afinidade com Mario Montez e Jack Smith, considerados por ele como “diferentes”. Assim, um ano depois da gravação da conversa, Montez apareceria no filme Super 8 mais famoso de Oiticica, *Agripina é Roma Manhattan* (1972), no qual ele e o artista brasileiro Antonio Dias jogam dados, evocando o que Oiticica chamava de “Oráculo de Wall Street” ou “OrÁCULO”.

Ainda em 1971, Oiticica usou a conversa da Héliotape como base para seu artigo “Mario Montez, Tropicamp”, publicado na revista *Presença*, do Rio de Janeiro.² Nesse texto, Oiticica vislumbrou uma espécie de solidariedade underground internacionalista entre o que havia sido o famoso movimento Tropicália no Brasil — naquele momento fragmentado e disperso pela América do Sul, pela Europa e pelos Estados Unidos — e Smith e Montez, representando o elemento resistente tanto à comercialização como à moda distintiva da boemia burguesa pós-1968 de Nova York. Essa solidariedade teria por base o princípio das “coisas tropicais críticas” e uma atitude “tropicamp” compartilhada, o verdadeiro avesso tropical do que Oiticica via como o pop “superamericano” de Warhol. Segundo Oiticica:

[...] a obra de SMITH, o emprêgo que faz da música, imagens tropicais-clichê em geral, numa espécie de PRÉ-TROPICÁLIA — aliás, de tudo que vi e sei, considero JACK SMITH a um tempo PRÉ e PÓS - TROPICÁLIA, fazendo um amálgama de clichês — tropihollywood — camp, impressionantes — WARHOL desenvolveu-se mais, como o que é : POP e PÓS - POP, amálgama de POP e clichê-HOLLYWOOD-AMERICA — a importância e o interesse para nós, da encarnação-personagem MARIO MONTEZ, é justamente essa de que ele é a concreção do clichê-LATINOMERICA como um todo, que me faz pensar no que SOY LOCO POR TI AMERICA de GIL-CAPINAM foi para a música - TROPICÁLIA no brasil, e ainda mais porque essa imagem-encarnação -personagem foi criada noas states — sem dúvida tudo nasceu sob a tutela de JACK SMITH : MARIA MONTEZ e CARMEN MIRANDA duas das precursoras que chamarei aqui TROPICAMP[...]³

A entrevista completa transcrita neste volume traz, contudo, uma percepção diferente a respeito do encontro dos dois. Rica em detalhes e memórias sobre o trabalho de Montez, mostra uma visão contemporânea rara sobre as estrelas da cena

² Para detalhes a respeito das cartas e citações de Hélio Oiticica mencionadas nesse texto, ver Max Jorge Hinderer Cruz, “TROPICAMP: Pre- and Post-Tropicália at Once: Some Contextual. Notes on Hélio Oiticica’s 1971 Text,” In: *Afterall*, n.º. 28 (outono/inverno 2011): pp.4-15. Disponível em: <www.afterall.org/journal/issue.28/tropicamp-pre-and-posttropic-lia-at-once-some-contextual-notes-on-helio-oiticica-s-1971-te>. Acesso em: 18 ago. 2012.

³ Hélio Oiticica, “Mario Montez, Tropicamp”. Trad. de Max Jorge Hinderer Cruz, Hélio Oiticica, “Mario Montez”, 1971. Itaú Cultural, Arquivo PHO (0275/71), pp. 1-5, p. 3, Itaú Cultural, Programa Hélio Oiticica.

underground queer da época e carrega uma sensação pessoal, quase íntima, compartilhada pelos dois parceiros de conversa.

De certa forma, pode-se pensar que a “Héliotape com Mario Montez” e o artigo “Mario Montez, Tropicamp”, de Oiticica, revelam um lado de Oiticica que — nas palavras do dramaturgo Charles Ludlam, admirado pelo artista — contrasta com aquele que passa despercebido na maior parte das narrativas históricas artísticas de Hélio Oiticica. Um Oiticica que abertamente saiu do armário e que, ao mesmo tempo em que criticava profundamente, em textos como “Brasil Diarreia” (1970), o desenvolvimento da contracultura, vislumbrava laços de solidariedade *underground gay* anticapitalista entre a cena *queer* de filmes e teatro em Nova York e o espírito do movimento Tropicália no Brasil.

HÉLIOTAPE com MARIO MONTEZ

Hélio Oiticica (transcrição, edição e anotações por Max Jorge Hinderer Cruz e Marc Siegel) ¹

Agradecemos imensamente ao Projeto Hélio Oiticica, acervo do artista no Rio de Janeiro, pela permissão e pela oportunidade de transcrever e publicar esse raro material. Essa primeira publicação da transcrição da Héliotape com Mario Montez está marcada por uma trágica coincidência: apenas duas semanas antes do festival “LIVE FILM! JACK SMITH! Five Flaming Days in a Rented World”, que aconteceu em Berlim em outubro de 2009 e que testemunhou a primeira aparição pública de Montez depois de mais de trinta anos, as fitas originais foram perdidas em um incêndio que ocorreu no acervo Oiticica no Rio de Janeiro. Felizmente, o Projeto já havia produzido arquivos digitais dos Héliotapes. Foi um grande prazer ouvir esses arquivos ao lado do próprio Mario Montez em Berlim no verão de 2011. Desfrutamos imensamente dessa experiência e das lembranças que Montez compartilhou conosco sobre seu trabalho.

As gravações documentam uma conversa que pula de um assunto a outro com base nos itens do caderno de recortes de Montez que despertou o interesse de Oiticica. As pausas na gravação para trocar a fita, por exemplo, interrompem ainda mais o ritmo da conversa. Essas trocas de fita estão indicadas ao longo do texto por asterisco. Embora a transcrição apresente a conversa na forma de um diálogo relativamente linear, as gravações documentam, na verdade, Oiticica e Montez interrompendo um ao outro com frequência e, por vezes, falando ao mesmo tempo. Foram feitas algumas correções gramaticais para uma melhor compreensão do texto. No entanto, procurou-se a todo custo manter as especificidades do inglês falado por Oiticica e Montez. Há notas no fim do documento para esclarecer pontos específicos da discussão.

Max Jorge Hinderer Cruz e Marc Siegel, Berlim em abril de 2014

¹ O idioma original deste texto, tanto como a língua principal da conversa gravada entre Hélio Oiticica e Mario Montez, é inglês. A transcrição editada e comentada foi publicada originalmente por ocasião de uma edição especial da revista *Criticism: A Quarterly for Literature and the Arts*, sob o título ‘Héliotape with Mario Montez’, veja “Jack Smith: Beyond the Rented World,” (ed. Marc Siegel); *Criticism: A Quarterly for Literature and the Arts* 56 (primavera 2014), Wayne State University Press. Na ocasião da presente publicação o texto foi traduzido para o português por Thais Miranda e revisado por Rafael Zacca.

HO: Alô alô alô... alô alô alô... Nós estamos aqui na casa de... Estamos na casa de Mario Montez nos números 70 a 78 da rua Willoughby, no Brooklyn. Hoje é 01 de setembro de 1971 e... ahn... o que mais? O que mais preciso dizer? Duas e meia da tarde. Carlos Vergara vai tirar foto. Mario, vamos fazer a entrevista em inglês. Eu entendo quando a gente fala em espanhol. Mas quando isso estiver gravado pode ser que eu não entenda algumas coisas que você vai dizer, então...

MM: Você vai precisar de tradução.

HO: (risos) Eu prefiro fazer em inglês porque somos mais cuidadosos em inglês. Sabe, é um horror traduzir tudo depois. Essa entrevista vai ser feita para um amigo meu, o Torquato Neto, um jornalista brasileiro e letrista do Tropicália... teve esse movimento Tropicália no Brasil, e ele foi um dos principais letristas. Agora ele tem uma revista e já está fazendo propaganda dessa entrevista há dois meses. É melhor a gente começar, senão a gente não vai fazer isso nunca... (risos)

MM: É.

HO: O que eu tinha em mente quando pensei em entrevistar você foi uma coisa que eu li em um livro de cinema *underground*. Não sei se você tem. Esqueci o nome do autor. O título é *Cinema Underground*, e fala muito de você.² Tem fotografias de *Flaming Creatures* e outras coisas. Quando ele se refere a você no capítulo sobre grandes estrelas, ele diz uma coisa que eu achei muito interessante, diz que quando você escolheu seu nome, quando você fala que você é Mario Montez, você não está de fato tentando representar a Maria Montez, fazer uma cópia ou algo assim, mas você é a própria encarnação de Maria Montez.

MM: Ri.

HO: Eu pensei no título dessa entrevista, por exemplo, “Mario Montez, a Encarnação de Maria Montez”. Quero saber de você se essa é uma ideia que está de certa forma correta e todos os motivos pelos quais você adotou o nome da Maria Montez, além de adorá-la. Teve algum outro motivo? Porque eu acho que adotar um

² Oitica está se referindo muito provavelmente ao livro de Sheldon Renan, de 1967, intitulado *An Introduction to the American Underground Film* (Nova York: Dutton), mencionado por ele no artigo “MARIO MONTEZ, TROPICAMP”, Trad. de Max Jorge Hinderer Cruz, In: *Afterall* 28 (outono/inverno 2011), pp.17-21. Também disponível online em <<http://www.afterall.org/journal/issue.28/mario-montez-tropicamp>>. Acesso em: 17 mar. 2014.

nome é uma espécie de grande ato mágico, sabe, como se você tivesse incorporando algo em você definitivamente. Então, é isso que quero saber de você, que é quem sabe melhor do que qualquer escritor.

MM: Bom, não é uma reencarnação total, mas foi construído aos poucos durante um ano e meio. Eu realmente adorava — e ainda adoro — a já falecida Maria Montez. Mas antes de adotar meu nome, meu nome artístico “Mario Montez”, eu nem tinha um nome artístico. Eu só tinha posado para fotos para Jack Smith por talvez um ano ou, eu diria, um ano e meio. Aí ele resolveu fazer *Flaming Creatures*, e mesmo naquele momento eu ainda não tinha um nome, um nome artístico. Eu apareci nos anúncios como “Dolores Flores”. Então, como você vê, eu ainda nem estava pronto para ser denominado ou chamado “Mario Montez”. Isso foi em 1961 ou 1960. Depois que *Flaming Creatures* estreou e tudo, eu percebi que eu iria precisar de um nome artístico. Ao longo do processo de escolher um nome, eu comecei a me afeiçoar mais porque o Jack Smith sempre falava sobre a Maria Montez o tempo inteiro. Eu estava começando a me envolver com — não sei você quer chamar assim, uma ocultista — uma Montez ocultista.³ Mas eu não estava apenas encantado. Era mais que isso. Talvez possamos chamar de uma reencarnação lenta. Eu realmente fiquei envolvido. Menos de dois meses depois da estreia de *Flaming Creatures*, o falecido Ron Rice estava gravando um filme, um dos últimos que ele fez. Hum... o nome era... Era um nome estranho... Era... *Chumlum!* *Chumlum*, que eu acho que tem a ver com música japonesa. É um instrumento japonês ou algo assim, ou talvez seja um prato. Não sei o que é. No decorrer [da filmagem desse filme], eu já tinha o nome, pois eu disse: “Quero que me chamem de Mario Montez”. Logo em seguida colocaram nos créditos. Isso foi uns dois meses depois, quando fizeram os créditos. Mesmo antes de terem feito os créditos eu já era Mario.

HO: *Chumlum* foi feito depois de *Flaming Creatures*?

MM: Foi, sim. Foi uns três ou seis meses depois.

HO: Então foi antes de você ter feito qualquer coisa com Warhol?

MM: Foi.

³ Montez diz mesmo “ocultista” e “não cultista”, uma escolha de palavras que — intencional ou não — descreve, sem dúvida, de maneira adequada a característica mágica e visionária que Smith atribuía à imagem Maria Montez nos filmes.

HO: Ok. Isso é muito importante. Isso quer dizer que quando você começou com o Warhol você já tinha seu nome, o nome Mario Montez.

MM: Isso. Eu já tinha o nome. Não, eu não desencavei esse nome para o Warhol.

HO: Isso é muito bom porque mostra que muitos dos mitos do Warhol começaram bem mais cedo, na verdade com o Jack Smith, eu acho.

MM: Sim, se não fosse o Jack Smith, eu nunca teria conhecido o Warhol. Eu acho que durante as filmagens, ou no mesmo ano das filmagens de *Chumlum*, Warhol tinha acabado de começar a fazer filmes também. Ele estava gravando um filme épico longo, de 8 horas mais ou menos, chamado *Dracula*. Não sei se ele ia usar o mesmo nome que Hollywood, mas era sobre o Drácula. E Jack Smith fazia o papel principal. Tem um elenco grande, com pessoas como Beverly Grant e uma cineasta, uma cineasta mulher... Por sinal, Beverly Grant agora está dirigindo. Ela está dirigindo os filmes do Tony Conrad, como aquele com a Francis Francine chamado *Coming Attractions*, que estreou recentemente há uns dois meses. Não sei se você reparou.

HO: Não. Eu adoraria ter visto.

MM: Pois é, a estreia foi naquele museu lá na cidade, o Museu Guggenheim.

HO: Nossa!

MM: Você perdeu?

HO: Eu nem soube que ia acontecer!

MM: Foi em meados do verão a estreia de *Coming Attractions*, com a Francis Francine, que também fez *Flaming Creatures*. E fez *Lonesome Cowboys* de Warhol.

HO: É, eu vi a Francis Francine, pessoalmente. Ela é a xerife em *Lonesome Cowboys*. *Coming Attractions* você acha que vai ser exibido de novo?

MM: Bom, o filme é praticamente sobre ela. Ela faz o papel principal. Ela tem seu próprio título, eu acho, um subtítulo que Beverly e Tony Conrad criaram: “Você Escolhe e Eu Bato”. Algo assim.

HO: (risos) Isso é muito bom.

MM: Sabe, não apenas em termos de fotografia. Poderia querer dizer algo como, às vezes você vê uma coisa como um monstro e você não sabe o que é, mas quer bater nele antes que você seja atacado por ele⁴. Isso pode ser aplicado a fotografia. E é por isso que é *Coming Attractions* [Próximas Atrações]. É também como os *trailers* de filmes.

HO: Os significados são intencionalmente simultâneos. Eu gosto muito disso. Isso é bem comum no *underground*.

MM: Voltando a Warhol e Jack Smith — ele estava no processo de interpretação do Drácula e me chamou para uma sessão de filmagem. Ele perguntou ao Andy Warhol se ele poderia me levar. Eu fui e disse a eles: “Bom, de repente eu posso fazer a Moça de Branco” — porque tinha essas moças de branco ou uma moça de branco no *Dracula*. E foi isso que aconteceu. Eu fui a uma filmagem, e Jack me deu um vestido Ceil Chapman, quase branco, plissado. Era bem bonito, então foi o que eu usei. Eu não tinha uma peruca, mas Jack tinha um cardigã. Era como um bolerinho que as mulheres usam, mas ele era branco e de pele. Eu coloquei na cabeça de um jeito para parecer uma peruca de platina nas fotografias em preto e branco. Ficou parecido com Harlow também porque é frisado, curto e frisado. Eu usei isso como a Mulher de Branco. Também usei a mesma peruca e a mesma roupa em *Harlot*. Aliás, eu não sabia — por incrível que pareça — que isso queria dizer mulher da vida. Uma *harlot* é uma mulher da vida ou uma prostituta.

HO: Eu achei que Warhol tinha usado esse nome para fazer referência a Harlow, a atriz. Nunca soube que *Harlot* significasse isso.

MM: Eu também não. Descobri anos depois. Mas como ele é americano, tenho certeza que ele sabia o significado de *Harlot*. Mas tem uma semelhança com Harlow.

⁴ Em inglês, o subtítulo é: “You Name It and I’ll Shoot It”. “Shoot” significa tanto filmar, tirar ou bater uma foto, como também atirar, disparar, abater. (N.T.)

HO: Quem criou esse nome? Talvez não tenha sido o Warhol. Talvez tenha sido o Ronald Tavel porque foi ele que fez —

MM: Ele fez o enredo. Não, não é um enredo. Foi o primeiro filme de Warhol com som.

HO: O som era *off* —

MM: Ele foi gravado ao mesmo tempo nas filmagens. Não havia fotografias. Era apenas eu, Gerard Malanga, Phil Fagan, Carol Koshinskie e meu gato, que a mulher, a Carol, está segurando no colo.⁵

HO: Qual é o nome do gato?

MM: Bom, o nome artístico dele é “*White Pussy*”.

HO: Vergara está fotografando aqui. Você já fotografou o *White Pussy*? Porque essa estrela que é esse gato é muito lindo e era muito pequeno na época de *Harlot*.

MM: Parece o nome de uma *stripper*, de uma puta de verdade, mas não é...⁶

HO: (Para Vergara) Fotografe, sim, porque é sensacional. É fantástico porque ele tem o nome; é muito importante ter os nomes escritos. Vamos parar só um minutinho. [Pausa na fita] Antes que eu me esqueça, tenho uma pergunta para você sobre *Harlot*. Que tipo de instruções o Warhol deu quando você estava se arrumando para *Harlot*? Ele chegou a falar que precisava ter alguma relação com a Jean Harlow ou com a Marilyn Monroe? Ou ele deu a entender alguma relação com essas estrelas ou uma síntese de ambas as coisas?

⁵ *Harlot*, filmado em 25 de dezembro de 1964, marcou a primeira colaboração de Ronald Tavel com Andy Warhol. No entanto, Tavel não fez o enredo do filme, que foi, de fato, o primeiro filme de Warhol com som. Em vez disso, ele levou adiante uma discussão improvisada com o poeta Harry Fainlight e com Billy Name, fotógrafo e gerente residente da Factory. Para saber mais sobre a produção de *Harlot*, veja o artigo esclarecedor de Tavel intitulado “The Banana Diary: The Making of *Harlot*” (1966). In: *Andy Warhol Film Factory*. Org. de Michael O’Pray. Londres: BFI, 1989. pp.66-93.

⁶ “White Pussy” pode ser traduzido por “gatinho branco”. No entanto, além de significar “gatinho”, a palavra inglesa “pussy” é também usada para se referir vulgarmente ao órgão sexual feminino e a uma mulher atraente. (N.T.)

MM: Não. Eu não me lembro. As únicas coisas de que eu consigo me lembrar são coisas como “coma a banana devagar”. É praticamente a única coisa que eu —

HO: “Coma a banana devagar”. Nossa, adorei isso!

MM: Ele ficava sussurrando: “Coma a banana devagar. Bem, bem devagar”.

HO: “Bem, bem devagar”. É exatamente isso que acontece. (Para Vergara) É porque o que acontece em *Harlot* é — ele descasca as bananas, bananas enormes, com luvas, luvas brancas. Aí ele come as bananas e quando você pensa que acabou, tem mais uma —

MM: Tem uma embaixo das almofadas do sofá. Eu acho lá em algum lugar e pego.

HO: (Risos) Adoro isso.

MM: Sabe, ele fez algumas tomadas de teste bem bonitas para *Harlot*, em que eu apenas comia a banana. Comi algumas. Ele divulga de vez em quando sob o título *Mario Banana*. Elas têm por volta de dez minutos. Três tomadas de teste reunidas, cada uma com uns cinco minutos.⁷

HO: É bem bonito. É um dos filmes mais importantes de Warhol, eu acho, porque já tem a insinuação de todas as coisas que ele fez depois disso de uma forma, em certa medida, bastante pura. É claro que o seu personagem é uma certa apropriação das coisas do Jack Smith, sabe. Dá para sentir a influência do Jack Smith, muito diretamente.

MM: Quando eu fui na primeira filmagem de *Dracula* — eu ia fazer uma cena só —, tudo que eu precisava fazer era ficar sentado no sofá de um apartamento que ficava na rua 18 ou 19 Leste, ali perto do Gramercy Park. Ele filmou do alto da escada; era como um apartamento duplex. Eu estava sentado no sofá, com um marinheiro branco. Eu estava com meu vestido branco Ceil Chapman e ele estava me dando

⁷ Até onde sabemos, Warhol fez apenas duas dessas tomadas de teste, intituladas *Mario Banana 1 & 2*, cada uma com duração de aproximadamente quatro minutos quando projetada no tempo padrão de projeção dos filmes mudos de Warhol, 18 quadros por segundo. Em 1964, ele fez também um filme curto intitulado *Mario Montez Dances*. Para mais informações, ver o verbete sobre Montez no catálogo de Callie Angell intitulado *Andy Warhol Screen Tests: The Films of Andy Warhol, Catalogue Raisonné*. Nova York: Abrams/Whitney Museum of American Art, 2006. p. 134.

barras de chocolate Hershey's. Nós só estávamos comendo e meu gato estava no meu colo. E aí, no meio, tinha uma cama grande, com a Naomi Levine — não sei se ela ainda é cineasta — nua! Com quatro caras com roupas de couro segurando velas.

HO: Uau!

MM: Mas isso nunca é divulgado. É só uma cena. Tem muitas cenas.

HO: Nunca foi divulgado?!

MM: Acho que esse foi o primeiro filme dele. Foi realmente o primeiro filme dele.

HO: Certamente ele ainda tem isso. Ele deve ter tudo completo. Será que algum dia podemos ver?

MM: Você precisaria, sabe, ligar para o Warhol ou para o Paul Morrissey.

HO: A Factory ou algo assim?

MM: Isso.

HO: Você se dá bem com o Paul Morrissey? Ou ele é muito difícil —

MM: Ah, ele é maravilhoso. Ele é muito maravilhoso.

HO: É mesmo? Ele é uma pessoa bacana? É que eu sempre fico com muito receio dele. Eu fico achando que ele é uma pessoa meio difícil.

MM: Talvez com as pessoas —

HO: Eu nunca me aproximei dele, na verdade. Eu nem cheguei a tentar.

MM: Não. Para mim, eles dois mudaram. Olha, o Paul nem sempre foi — Mas os dois têm sido maravilhosos comigo ultimamente. Eu consigo deles praticamente tudo que eu quiser. Não que eu queira muitas coisas deles, *o que na verdade eu deveria exigir!* (risos) Mas, por exemplo, eu pensei que eu fosse ter dificuldades para pleitear

as quatro semanas de agenda reservada que eu tive que cancelar para filmar meu primeiro filme com eles depois de cinco anos, chamado *Heat* (Paul Morrissey, 1972), com Sylvia Miles e Eric Emerson. Eles iam me levar para Hollywood para filmar nesse tal de motel Tropicana. Mas estava muito quente para filmar lá, então eles iam filmar na cidade. Eu tive que cancelar quatro semanas da minha agenda que eu tinha marcado para posar de modelo — eu também sou modelo masculino. Então, pensei: “Meu Deus! Como vou conseguir aquele dinheiro?”. Era uns 180 dólares. Hoje — não, ontem, na verdade — eu disse a ele que precisava do dinheiro agora. Ele me deu 75 dólares adiantados por *Heat*, mais 50 para despesas. O dinheiro das despesas já gastei com as roupas e os sapatos que eu comprei. Mas agora ele vai me dar cem dólares, hoje, em cheque e depois ele vai ficar me devendo só 25 dólares. Mas, sabe, é um milagre. Antes tudo que eu ganhava era uns dez dólares por filme para comprar coisas no brechó! Por dez dólares! Dá para acreditar?

HO: Mas agora você deveria esperar mais, pois eles estão ganhando milhões com *Trash* e com *Flesh* (Paul Morrissey, 1970). Eu sei que os outros não fizeram —

MM: Para *Heat* eu acho que eu já abri mão, por 30 dólares por diária. Mas, para o próximo filme, sobre o qual ele falou comigo hoje, eu acho, ele disse que pode ser que a gente vá para Roma.

HO: Quero fazer uma pergunta —

MM: Mas pode ser que eu ganhe um percentual em vez de uma diária.

HO: Esse filme vai mesmo ser *Heat* ou *Tropicana*?

MM: O nome vai ser *Heat*. Olha, quando eu assinei o lançamento, dizia “Tropicana” primeiro e depois “Heat”. Mas eles têm falado ultimamente — já que, você sabe, a Sylvia Miles é muito famosa. Ela foi nomeada ao Oscar de Melhor Atriz Coadjuvante por *Midnight Cowboy* [*Perdidos na Noite*], mas acho que ela não ganhou. Ela fez outros filmes, mas agora eu não consigo lembrar quais foram. Mas ela é bem famosa. Eu ainda nem a conheci.

HO: Eles fizeram menção a você na revista *Interview*, que iriam trazer você de volta.

MM: Vão me trazer de volta bem devagar. Quando eu perguntei a ele quando ele iria filmar, ele disse que não sabia. Mas disse que iria filmar. Isso faz uns dois meses.

HO: Olha, uma coisa que eu acho que seria bem engraçada é a ideia de “tropicana”, pois, no Brasil, tivemos esse grande movimento de arte chamado Tropicália. Tropicália foi uma palavra que eu inventei. Você sabia?

MM: Eu sei, disseram que é uma nova dança. Ou um movimento?

HO: Quem falou isso? Quem disse isso a você?

MM: José Arango me disse. Não, não foi José Arango. Leandro Katz?

HO: Leandro? Eu acho que tem uns pontos fantásticos aqui. Porque eu acho que tem muita relação entre a obra de Jack Smith, o seu trabalho e as coisas da Tropicália no Brasil.

MM: Ele foi ao Brasil filmar para alguém. Um dos —

HO: Jack Smith? Sim, eu sei que ele foi. Aí ele quebrou a perna e teve tudo aquilo...

MM: Ele ficou com a gravação porque eles não gostaram. Mas acho que permitiram que ele ficasse com ela.⁸

HO: Sim, ele tem a gravação. Mas sabe o que aconteceu? Ele caiu — ele fez ótimos *slides*, mas ele perdeu porque roubaram o carrossel dele. E o carrossel estava com todos os *slides* dentro. Imagine só!

MM: Nossa!

⁸ Jack Smith fez uma gravação documental no Rio de Janeiro em fevereiro de 1966. Esse material está incorporado ao filme atualmente distribuído com o título *Respectable Creatures* (década de 1950/1966). Para mais informações, ver o livro de J. Hoberman intitulado *On Jack Smith's Flaming Creatures (and Other Secret-Flix of Cinemaroc)*. Nova York: Granary Books/Hip's Road, 2001. pp. 114-15.

HO: E ele caiu num buraco no Rio e quebrou a perna. No Rio não dá para andar de cabeça em pé. É cheio de buracos.

MM: Os bueiros!

HO: (risos) É, eu sei. Mas quando não tem bueiros, tem buracos de verdade nas ruas, umas crateras. Você sabe o que aconteceu. Eu acho que o movimento Tropicália no Brasil teve muito a ver com a retomada de coisas como o mito da Carmen Miranda e tudo isso.

MM: Mas sabe, Warhol. Você sabe, Warhol —

HO: Então não há uma coincidência entre aquilo e — Por exemplo, eu acho que Jack Smith é meio que pré-Tropicália e pós-Tropicália também, de certa forma, sabe? E você, você é uma encarnação disso.

MM: Paul Morrissey queria filmar isso lá por causa do entorno tropical. Mas não é só o entorno tropical, porque o nome do motel é Tropicana. Além disso, muitas estrelas do *rock* se hospedam lá. É como o Hotel Chelsea de L.A., o Motel Chelsea de L.A.

HO: (risos) Isso é fantástico! Eu adoraria filmar num lugar como esse. Porque Tropicana já é aquela marca daquela bebida, sabe. Então, o Motel Tropicana deve ter alguma relação com a empresa que faz aquelas bebidas. Eu acho que é uma coisa da Califórnia. É fantástico porque reúne a ideia de tropicalidade e de coisas tropicais, como um tipo de coisas tropicais críticas, o que é muito importante. E acho que você é, por exemplo, uma espécie de encarnação de Tropicália, Tropicana e é mais que isso. É por isso eu acho muito importante quando você se refere à Carmem Miranda e usa a imagem dela sem nem sequer mencionar o nome ou qualquer coisa dela porque isso é muito impressionante. É como uma síntese de coisas tropicais. Jack Smith tem muito disso nos filmes dele quando ele usa a trilha sonora com antigos foxtrotes e com música cubana e mexicana. Agora vou dar uma pausa rápida para pensar em algo que queria perguntar. [Pausa na fita.]

HO: Bem, estou olhando um caderno de recortes e tem uma propaganda com a foto de Mario Montez. Vem dizendo: “Andy Warhol confere um benefício a Ronald

Tavel e Mario Montez”. Menciona *The Life of Juanita Castro*, que é um dos filmes de Warhol mais sensacionais. O que houve?

MM: Na verdade, Ronald pensou em escrever isso especialmente para mim. Mas eu tive que recusar porque eu não queria que a minha vida corresse, sabe, corresse peri... — sabe, ameaçada por alguém de Cuba.

HO: Quem foi, na verdade, Juanita Castro? Ela é a irmã —

MM: Isso. Ela é a irmã de Fidel Castro.

HO: O que aconteceu de fato com ela? O que aconteceu nesse filme, aliás?

MM: Bom, deram o papel para a já falecida esposa de Willard Maas. Marie Menken fez esse papel no filme. Fizeram no teatro também, mas não com a Marie Menken. Juanita Castro foi representada no palco por... Ah, eu não lembro.

HO: Estamos vendo uma lista de filmes que Mario Montez fez. O primeiro, claro, foi *Flaming Creatures*, como já conversamos aqui. Teve também *Normal Love*, para Jack Smith, e o outro foi *Wait for Me at the Bottom of the Pool*. *Flaming Creatures* foi feito em 1962; *Normal Love*, em 1964; e *Wait for Me at the Bottom of the Pool*, em 1969.⁹ Em 1963 teve *Chumlum*, de Ron Rice, e depois a lista dos filmes de Andy Warhol, sobre os quais em breve vamos falar um pouco, mas antes de fazer isso eu queria perguntar a você sobre *Normal Love*, sobre o qual você tinha me falado a respeito.

MM: Esse é um dos — que eu considero — meus três filmes épicos, muito importantes e muito longos. E eles não estão arquivados, mas estão apenas, assim, ociosos. Eu tenho esse medo enorme que eles não sejam lançados até, não sei, depois da minha morte ou depois que eu já estiver muito velho e não for mais cogitado para papéis glamourosos, e papéis de pequena importância.

HO: (risos) Por que isso?!

⁹ *Wait For Me At the Bottom of the Pool* pode ser um título alternativo para o fragmento do filme distribuído atualmente como *Jungle Island* (também conhecido como *Reefers of Technicolor Island*).

MM: Porque eu tenho medo disso. *Normal Love* é um dos primeiros. Nunca foi lançado, apenas em pedaços bem pequenos. Ele mostra para várias pessoas. Tem quatro horas de duração. É colorido.

HO: Você acha que o Jack Smith me mostraria se eu pedisse?

MM: Talvez, mas, sabe —

HO: Eu me dou muito bem com ele.

MM: Pode ser que ele me mostre para você. Mas, olha, você não pode mostrar a ninguém porque está todo em pedaços e alguns deles ainda nem estão com as emendas definitivas. Alguns estão com fita adesiva.

HO: Ah, entendo.

HO: Agora gostaria de falar com você sobre os filmes de Warhol que estão na sua lista. Bom, você já falou a respeito de *Dracula* e *Harlot*.

MM: *Screen Test*, de Ronald Tavel. Na verdade, esse foi o primeiro depois de *Dracula*. O que aconteceu é que em alguns anos eu fiz dois filmes para Warhol. Em outros em fiz três. Teve um ano, eu acho, em que eu fiz quase seis ou quatro.

HO: Queria só falar rapidamente sobre cada um deles, por exemplo, *Screen Test*.

MM: A data está aqui, *Harlot* 1964. Mas *Screen Test* foi feito antes, na verdade.¹⁰

HO: O que você fez no *Screen Test*?

¹⁰ Essa informação contradiz as cronologias tanto de Ronald Tavel como de Callie Angell. De acordo com os enredos datados de Tavel, *Harlot* foi filmado em 25 de dezembro de 1964 e *Screen Test #2*, em 7 de fevereiro de 1965. Por outro lado, Angell afirma que *Harlot* foi filmado em 13 de dezembro de 1964. Ao longo da conversa, Montez e Oticica se referem a *Screen Test #2* apenas como *Screen Test*, que foi, em realidade, o nome da peça de teatro de Tavel baseada em *Screen Test #2*. Algumas semanas antes de filmar *Screen Test #2*, Warhol filmou *Screen Test #1*, também com um roteiro de Tavel, mas estrelando, em vez de Montez, o então namorado de Warhol, Philip Fagan. Ver <<http://ronaldtavel.com/work.html>>. Acesso em 17 de agosto de 2012. Ver também *Andy Warhol Screen Tests*, de Angell, p. 134.

MM: No *Screen Test* eu fiz o papel de uma estrela de Hollywood — não, uma atriz que vai a Hollywood para um teste. Eu faço o teste com um diretor, interpretado por Ronald Tavel, que foi quem escreveu o enredo e, sabe, é só isso que você fica sabendo. Eu nunca sei o que eles vão pedir que eu faça durante as filmagens. Foi assim que foi feito. Nunca vi o roteiro. Nunca me mostraram. Nunca me mostraram o enredo. Eu tinha umas coisas para fazer, como — sabe, ele me perguntava o que eu achava de mudar meu nome de — ou se eu gostaria de me chamar Saliva Gum. Porque eu acho que o sobrenome de batismo de Judy Garland era Gumm.

HO: É mesmo? Não sei. Não me lembro. Sei que essas estrelas sempre tinham nomes estranhos. (risos) E que tal *Hedy*? Você interpretou Hedy Lamarr. Jack Smith aparece nele.

MM: Bem, ele fez o papel de um juiz, sim. No final, tem uma cena no tribunal, e esse foi um belo roteiro de Ronald Tavel. Desculpe-me dizer, mas Warhol tentou sabotá-lo ao não fazer ensaios.

HO: Por quê?

MM: Ele não acredita em roteiros. Ele não quer roteiros. Acho que ele continua assim. Tudo o que ele quer são improvisações.

HO: Sim, mas os roteiros de Ronald Tavel são bem parecidos com improvisações.

MM: Mas esse era um roteiro tão lindo! Por sorte, eu recebi o roteiro uns dias antes — não foi tanta sorte porque não foi suficiente — para me familiarizar com as falas. E eu acertei a maior parte das falas!

HO: Eu queria muito ver o filme. Esse é o mesmo filme que é chamado de *The Shopper* ou *The Shoplifter*? Ou esse é outro? Pensei que *The Shopper* fosse um pouco sobre a Hedy Lamarr. Os irmãos Kuchar trabalharam nesse filme?

MM: Não que eu saiba. Ela não estava roubando, sabe.

HO: É isso! Você sabe o que aconteceu? Eu acho que os irmãos Kuchar, Mike e George, editaram outra coisa com esse material da Hedy e chamaram de *The Shopper*. E deveria ser sobre a Hedy Lamarr. Eu sei porque, quando eu estava em Londres, esse filme ia ser exibido, mas cancelaram.¹¹ Pode ser que seja uma outra versão... talvez Warhol tenha conseguido alguém... ele costuma filmar bastante, não é? Além disso —

MM: Não, tudo isso foi só em duas tomadas. Só duas tomadas, sem ensaios.

HO: E não são tomadas longas?

MM: São duas tomadas. Mais ou menos meia hora cada uma.

HO: E em relação a *Camping*, de 1966?

MM: Em *Camping*, estava tendo uma festa e as pessoas estavam entretendo umas às outras na mesma festa. Acho que o que eu fiz foi só dançar alguma coisa. Não sei o que era. Acho que foi um número em espanhol. Eu esqueci o que foi —¹²

HO: Mesmo dia e mesma hora com Mario Montez. Ele vai falar sobre *More Milk Yvette*, que foi um filme que Warhol fez em 1966.¹³

MM: Ele teve essa ideia da Lana Turner indo para o estúdio. Ela começou como modelo de suéter. Então, eu tinha muitos suéteres para colocar e tirar, além das saias. Fiz também uma música no início, de improviso. Foi com esses amigos meus, Larry Bucetti, que participou também de *Flaming Creatures*, e Richard Schmidt. Um amigo meu, poeta e escritor — não sei se ele é escritor —, Donald Newlove fez o diretor. De novo, quero enfatizar as lindas tomadas que Warhol fez de mim enquanto eu estava

¹¹ É difícil determinar qual filme dos irmãos Kuchar Oiticica tem em mente nesse momento. *The Shopper*, contudo, é um dos diversos títulos alternativos do filme de Warhol *Hedy*. No roteiro original de Tavel para o filme, ele apresenta como título completo *Hedy, or the Fourteen Year Old Girl* e como título original *Loves and Lives of Hedy Lamarr or Hedy Goes Shopping*. Ver <<http://ronaldtavel.com/work.html>>. Acesso em 17 de agosto de 2012.

¹² Esse filme de Warhol é conhecido agora com o título de *Camp* e, de acordo com o sempre confiável Gary Comenas, foi filmado, na verdade, em outubro de 1965. Também disponível online em <<http://www.warholstars.org/filmch/filmchro.html>>. Acesso em: 13 mar. 2014.

¹³ Segundo Gary Comenas, *More Milk Yvette* foi feito em novembro de 1965, mas só estreou em fevereiro de 1966.

comendo hambúrgueres, o que eu fiz também nesse filme. Eu como junto com Cheryl. Ele inverteu o sexo dos personagens. Cheryl foi interpretada por um rapaz, mas *como* um rapaz. Cheryl, que é a filha de Lana Turner, foi interpretada por um cara. E ele não era *gay*. Bom, se você achar que aquilo era *gay*! Mas ele estava representando um papel masculino. Então, estamos os dois comendo o mesmo hambúrguer e tomando a mesma Coca-Cola.

HO: Quem era Stompanato? Ele aparece? Alguém faz papel de Stompanato?

MM: Não, nós falamos dele, mas ele nunca aparece.

HO: (risos) Isso é fantástico.

MM: Tivemos tomadas de teste lindas comendo hambúrgueres, mas que nunca vemos no filme. Quero dizer, nós comemos hambúrgueres, mas eles não parecem —

HO: Tem um motivo pelo qual ele deu o nome de *More Milk Yvette* [Mais Leite, Yvette].

MM: Ah! Porque eu ficava pedindo leite! É que acabou a Coca-Cola. Ah, e tinha uma mulher fazendo a Yvette, que era a empregada.

HO: A empregada! A empregada de Lana Turner.

MM: “Mais leite, por favor! Mais leite, Yvette!” É que o nome dela era Yvette.

HO: (risos) Isso é fantástico! Adorei!

MM: Mas isso nunca foi muito mostrado.

HO: Gostei muito da inversão de sexo, de Cheryl ser um garoto. Nunca ouvi falar de *Bufferin Pilot*.

MM: *Bufferin Commercial* foi... bom, tinha umas pessoas de uma agência de publicidade que faziam comerciais para televisão. Em 1967, elas queriam provavelmente que Warhol fizesse um teste ou o que eles chamam de — na televisão,

eles chamam teste de — piloto, um piloto comercial para Bufferin.¹⁴ Ele recebeu o material — (risos) — o material de verdade. Mas o Warhol.... (risos) Ele foi para o estúdio — estava gravado em cores, sabe. Era muito caro gravar em cores. Então, ele recebeu o material Bufferin, além de tabletes de Bufferin, para os atores, sabe, para fazerem seus comentários. Eu fui. Eu estava com um vestido azul e uma peruca loira. Gerard Malanga também estava lá. Perguntaram a nós: “como vocês se sentem em relação a Bufferin?”. Mas esse não é o material original do roteiro deles. Ele foi lá e usou o próprio material. Ele olhou, tomou os tabletes de Bufferin e deu para a gente também. Algumas pessoas estavam amassando — na verdade, triturando — os tabletes de Bufferin e enrolando junto com o cigarro.

HO: Ah, minha nossa. (risos)

MM: Mas eu disse uma das coisas mais espontâneas. Eu disse: “Sempre tomo Bufferin antes de ir para o estúdio para me acalmar”. (risos)

HO: Bufferin é feito para acalmar? Eu pensei que servia para resfriado ou algo assim.

MM: Sim, mas é usado quando você está nervoso. É como uma aspirina. Só que mais forte, eu acho.

HO: Ah, entendi. Mas eu adoro a ideia de amassar coisas e colocá-las em...

MM: Mas não tem efeito nenhum. Fica queimado com a fumaça. Não acho que tenha efeito nenhum.

HO: Tem algum efeito se você cheirar, eu acho. Acelera um pouco.

MM: Talvez se você cheirar. Mas veja, o que acontece é que você queima os tabletes, o pó. Eu não sei o que poderia acontecer com eles depois que estão queimados?

¹⁴ Segundo Gary Comenas, o *Bufferin Commercial* foi filmado em 1966. Se as informações que Montez traz mais adiante nesta conversa estiverem corretas — ou seja, que o filme foi projetado ao fundo em um show do Velvet Underground no Dom —, então é provável que ele tenha sido feito no início de 1966, pois as apresentações do Velvet aconteceram em abril desse mesmo ano. Ver <<http://www.warholstars.org/filmch/filmchro.html>>. Acesso em 17 de agosto de 2012.

HO: Algumas pessoas usam uma mistura de aspirina com maconha e sentem que tem algum efeito. Eu nunca senti nada.

MM: Bom, você coloca para dentro. Aquilo não é antes defumado, assado ou grelhado.

HO: (risos) Mas a ideia foi sensacional. Alguma vez eles usaram *Bufferin*?

MM: Eles lançaram como um filme. Foi exibido no Dom, na St. Marks Place, e teve essa coisa com a Nico e o Velvet Underground.¹⁵ Foi lá que exibiram *Hedy* também. Projetaram ao fundo enquanto o Velvet Underground estava tocando. Passaram o *Bufferin Commercial* lá também. A impressão não ficou muito boa, pois foi uma impressão a partir de uma fita cassete. Realça algumas cores, o branco ficou bastante realçado. Eu estava com uma maquiagem bem clara, então parecia que eu estava com aquelas maquiagens brancas cabúqui que nem porcelana (risos). Não era assim que eu estava, na verdade, mas foi assim que pareceu.

HO: Maravilha. No *The Chelsea Girls*, o que você fez?

MM: *Chelsea Girls* foi meu último filme. Eu não quis que fosse o último, mas foi o último. Esse e uma outra coisa chamada *Twenty Four Hours or *****, que foi um outro filme, mas que nunca foi lançado. O que foi lançado foi *The Chelsea Girls*. Eu apareço só por uns quinze minutos em que eu entro e canto uma música de *Annie Get Your Gun*, chamada "It's Wonderful".

HO: Ah, sim, eu lembro.

MM: "Dizem que se apaixonar é maravilhoso. É maravilhoso."

HO: Sim, eu lembro. É uma cena no quarto. Uma cena na cama. Tem um casal na cama.

¹⁵ Montez está claramente se referindo a *Exploding Plastic Inevitable*, show multimídia de Warhol que apresentava o Velvet Underground e a Nico, em performance ao vivo, show de luzes e projeções de filmes.

MM: Não, ele está bêbado. Ele é aleijado. Você disse aleijado?¹⁶

HO: Não, eu disse um casal na cama, um casal de homens. Aí você entra. Um deles está amarrado. Tem uma cena em que ele está amarrado, as mãos e os pés dele estão amarrados na cama.

MM: Ah, isso foi depois. Não, eu não estou nessa cena.

HO: É, você não está. Você está em uma cena em que você vem para uma visita ou algo assim. E aí você canta.

MM: Eu vou para pedir uma xícara de açúcar emprestada. É para ser um dos quartos de hotel do Chelsea Hotel. Foi por isso que deram o nome de *The Chelsea Girls*. Um dos caras estava bêbado e pensou que eu quisesse beijar o outro cara. Aí ele disse: “Tudo bem, querido, você pegou o docinho dele emprestado. Agora você já pode ir”. (risos) Eu disse: “Bem, antes de ir, vou cantar mais uma música”. Eu comecei a cantar (Montez canta): “Sem diamantes. Sem pérolas. Podem pensar que sou uma garota de sorte. Tenho o sol de manhã e a lua de noite”. (risos) Aí, então, eles começaram a conversar de novo. Eles interromperam a minha música, e eu fui embora. Só que eu esqueci minha bolsa, e Andy disse: “Volte lá! Volte lá dentro. Volte para a cena! Diga a eles que você esqueceu sua bolsa. Vá lá e pegue”. Eu disse: “Não!” Eu disse: “Eu sei quando não sou bem-vindo”. E fui embora.

HO: O que você estava vestindo? Um tipo prateado de —

MM: Era uma calça prateada, uma parte de cima de chifon meio prateada e uma peruca vermelha.

HO: Aí você fala algo como: “Gostaram do meu vestido?” Algo assim.

MM: Isso, e os caras dizem: “É lindo!” Mas o outro cara não gostou! O amante dele não gostou! (risos)

¹⁶ Em inglês, “couple in bed” [casal na cama] e “cripple” [aleijado] têm sonoridade parecida, o que explica o mal-entendido. (N.T.)

HO: Percebi que você fez algumas coisas com Bill Vehr. Nunca vi os filmes dele, mas devem ser muito bons.

MM: Sim. Eu não fiz *Avocada*, mas fiz o segundo filme dele chamado *Brothel*.

HO: E *MM for MM*: “Trabalho em Andamento”.

MM: E ainda está em andamento.

HO: “Trabalho em Andamento” [*Work in progress*]. É fantástico!

MM: Foi renomeado *Wait for Sugar*. É uma das falas de Marilyn Monroe. Sabe, é sobre a Marilyn Monroe. Essa é uma das suas falas em —

MM/HO: *Quanto Mais Quente Melhor*.

MM: No final, ela diz —

MM/HO: “Wait for Sugar.” [Espere a Sugar]

HO: Aí ela vem de bicicleta. Eu me lembro. (risos)

MM: Isso! (risos) Bom, foi renomeado. Esse é um dos meus outros dois filmes que eu estava dizendo que estão meio que ociosos. Nos últimos anos, ele conseguiu filmar duas cenas, mas em alguns anos ele não filmou nada. No ano passado, filmamos o número “Heatwave” e filmamos a cena “Walking in Central Park”. Mas acho que isso ainda está no laboratório. Algumas pessoas ofereceram dinheiro para ele lançar, mas ele não lança!

HO: Por quê?

MM: Não sei se ele não quer lançar por alguma estranha razão. E pode vir a ficar perdido.

HO: Quem é Bill Vehr?

MM: Bem, veja, ele não tem muito tempo para dedicar a filmagens agora, há uns dois ou três anos ele entrou para a companhia de teatro The Ridiculous Theatrical Company, da qual eu participava! Do Charles Ludlam.

HO: Ah! Eu sei. Eu vi *The Grand Tarot*.

MM: Agora ele está na Europa. Eles vão com o grupo para a Iugoslávia em breve. Ele já deve até estar lá.

HO: Qual papel o Bill Vehr faz em *The Grand Tarot*?

MM: Ele faz a “Morte”. No novo japonês —

HO: Ah, agora eu sei, com o figurino fantástico que mostra o pênis dele um pouco.

MM: Isso.

HO: Ele é maravilhoso. Ah, uma pena que quando eu vi você não estava lá.

MM: Em *Bluebeard*, ele tem um papel bom. Ele interpreta o Senhor — Ai, eu esqueci o nome do personagem. Ele faz *Bluebeard* também.

HO: Eu gosto muito de *The Grand Tarot*. Pena que você não fez esse. Tinha outra pessoa fazendo o papel que você tinha feito antes. Você fez o Sphynx?

MM: Não. O Sphynx foi escrito para essa produção, para o amigo de Charles, Robert — amigo e amante.

HO: Ah, sim! (risos) Isso é um grande detalhe! Eu o conheço de vista. Sempre vejo esse homem na rua.

MM: Robert. Esqueci o sobrenome dele.

HO: (referindo-se à filmografia de Mario no seu caderno de recortes) Aquelas coisas que falam de Charles Ludlam aqui. Eram filmes.

MM: Eram. Ele fez um filme curto, *Sonho de uma Noite de Verão*, que deveria ser um filme grande, mas que ele nunca terminou porque ele estava envolvido em escrever peças e em dirigir.

HO: E em relação a *The Mystery of the Spanish Lady*?¹⁷

MM: Ficou perdido! Ficou perdido porque —

HO: E *Candy*?! Você faz *Candy*?

MM: Como extra.

HO: Faz?!

MM: Sim. Na cena do incêndio.

HO: Tenho que admitir, nunca assisti a esse filme porque me pareceu terrível demais.

MM: É muito escuro, eu sei. Não é bonito porque tem muita fumaça. É a cena do incêndio quando os carros batem na fachada da loja, que era para ser uma boate *gay* em Roma. Eu acho que era Roma, mas foi filmada aqui em Netherland Village.

HO: Esse é o filme em que a Brigitte Bardot e —

MM: Uma cena interna foi feita em Roma. Eles tiraram fotos da gente e conseguiram pessoas em Roma que se parecessem com a gente. As cenas internas com Ewa Aulin. Eu estava bem atrás dela. Daria para me ver porque eu estou logo atrás da Ewa Aulin, mas está muito escuro. Eu estava na frente dela correndo do incêndio! Vendi meu figurino a eles por 30 dólares!

HO: Uau! Seu figurino pertence à produção do filme! (risos) Lembro que nunca vi esse filme porque parecia, não sei, muito assustador. Deve ter sido muito —

¹⁷ *The Mystery of the Spanish Lady* foi feito por Bill Vehr em 1966. Assim como os filmes de Vehr *Brothel* e *MM for MM: Wait for Sugar*, presume-se que esteja perdido. O único filme de Vehr existente continua sendo *Avocada* (1966).

MM: Marlon Brando.

HO: Marlon Brando, Brigitte Bardot e Ringo Starr. Eles têm essas grandes estrelas.

MM: Não! Brigitte Bardot? Era Ewa Aulin. Tem certeza de que não era Ewa Aulin? Porque ela *realmente* se parece com ela!

HO: Não, eu vi o nome dela nos anúncios.

MM: Brigitte Bardot?!

HO: Sim, e o Ringo Starr.

MM: Ah, fazendo ponta. Mas o Ringo Starr teve um papel grande.

HO: Lembro que Marlon interpreta esse —

MM: Guru. Ele interpreta o que eles chamam de guru. Da Índia.

HO: Não sei! Ele não parecia muito um guru. Parecia uma rainha pomposa, eu acho. Eu vi um trailer em que ele vem gritando com o cabelo assim: “ahhh!” Ou algo assim. Não sei. Mas outra coisa, e quanto a *Lupe* e *The Queen*? Ah, sim, *The Queen* é aquele filme famoso.

MM: Ah, sim, aquele pelo qual eu, como tantos outros atores, não fui pago. Nenhum de nós foi pago. Nós assinamos uma renúncia. Nós não sabíamos.

HO: Você teve uma grande participação em *The Queen*?

MM: Bom, sim. Não uma grande participação, mas eu tive um papel grande sabe. Eu era um convidado de um concurso de beleza no campo. Eu era um convidado e cantava “Diamonds Are a Girl's Best Friend”, que eles usaram na trilha sonora. Não só o som, mas no começo dá para me ver cantando, segurando o microfone.

HO: Nunca vi *The Queen*.

MM: Quando vão me apresentar, dizem: “Senhoras e Senhores, com vocês o único, o incomparável Senhor Mario Montez!”. Eles me empurram pelo corredor em uma banheira de espuma — não em uma banheira de espuma —, mas em uma banheira francesa, que era um adereço. Eu estava cantando a plenos pulmões uma música de *Big Hotel* [peça de Charles Ludlam, de 1967] que eu costumava cantar, em falsete. Eu estava cantando “Hunting Song”. Olha aqui um programa. Depois aqui você vê uma cena mais ampla com as pessoas no corredor olhando para mim. Tem um homem que fica boquiaberto quando me vê.

HO: Uau. O Town Hall. Esse é excelente porque —

MM: As Cockettes estão vindo, eu acho, em 14 ou 15 de setembro. Se vierem, vou aparecer com elas. Vou fazer *Panamanian Heatwave*, a gravação de *Heatwave* de Marilyn Monroe. Eu tenho também o figurino usado na peça *Vain Victory*, de Jackie Curtis. O número “Uruguay”. Esse é o figurino, sem o turbante, usado também em *Wait for Sugar*, de Bill Vehr. Vou usar com as Cockettes se elas vierem.

HO: Isso é uma coisa que temos que fotografar. O figurino.

MM: Aqui está. (Mario pega o figurino) É esse aqui. Mas eu usei a peruca loira e um chapéu de palha que eu perdi na cena porque caiu no chão.

HO: Quem tirou essas fotos? Estão muito boas.¹⁸

MM: Essas foram tiradas por... acho que está atrás. Gary Wright. Ele mora na St. Mark's Place. Esse é o telefone dele.

HO: Ah, talvez seja bom tomar nota disso. Quanto ele cobra por cada cópia?

MM: Não sei, você vai ter que descobrir. Aqui tem outra. Aqui está o Charles! O Charles está na cena! Muita gente do filme está na cena, mas ela ainda está no laboratório. Olha aqui o Lohr Wilson.

HO: Eu gosto muito do Charles.

¹⁸ Oítica e Montez estão, muito provavelmente, vendo polaroides, no caderno de recortes de Montez, tiradas durante as filmagens do número “Heatwave” de *Wait for Sugar*, de Vehr.

MM: Essa pessoa vai escrever um livro sobre todas as pessoas que até hoje já interpretaram a Marilyn Monroe, a falecida Marilyn Monroe, incluindo homens e mulheres também. Ele se chama Charles Herschberg, e será publicado por — Não sei quem, esqueci. Mas eu vou ser entrevistado para o livro em poucos dias. Ele vai usar essas fotos —

HO: O que você fez no filme *The Whores of Babylon*?¹⁹

MM: *The Whores of Babylon*. Eu interpretei a Delilah nº1. Acho que agora está sendo apresentado em Chicago, onde está sendo dirigido por uma das pessoas do elenco, Eleven, que também foi para o *rock*, música *rock* com a Ultra Violet chamado de — não sei como eles se denominam. Eleven: o nome dele é Gary Tucker.

HO: Ah, já ouvi falar. Eles estão se apresentando.

MM: No Brooklyn, eu acho.

HO: A gente deveria ir ver.

MM: Mas ele não está com eles agora porque ele está dirigindo, em Chicago, *The Whores of Babylon*, com Bill Vehr. Em alguns dias a Ultra interpretou Delilah nº1, mas não em todos os dias. Porque agora ela está ocupada cantando.

HO: A gente deveria ir ver essa apresentação. Eu vi o anúncio no jornal. Vinha dizendo: “uma religião do *rock*”.

MM: Ah, Eleven costumava chamar de “Black Sabbath”.

HO: O Grupo?

MM: Isso. Tem todo um show envolvido.

HO: Tem um grupo *rock* famoso chamado “Black Sabbath”

¹⁹ *Whores of Babylon* não é um filme, mas sim uma peça de Bill Vehr que foi dirigida por Charles Ludlam e apresentada pela companhia Ridiculous Theatrical Company em 1968.

MM: Ah, talvez não fosse isso. Ou pode ser que ele tenha usado antes deles? Quando eles usaram?

HO: Eu sei que o Black Sabbath geralmente toca em programas com o Alice Cooper. Eles são muito famosos.

MM: Mas quando começaram? Começaram mais ou menos há um ano?

HO: Bom, eles são famosos. Eles tocaram em Fillmore East.

MM: Mas eles começaram mais ou menos há um ano?

HO: É, acho que sim. Recentemente.

MM: Bom, isso faz mais de um ano, talvez um ano e meio. Então pode ser que ele tenha tirado daí.²⁰ Essa foi minha primeira peça, na qual eu tinha um papel muito mínimo de uma Freira, uma Freira do Coral. Eu nunca tinha feito peça até então.

HO: *The Life of Lady Godiva*. Diz isso aqui no papel. Foi em maio de 1966. “Duas coisas foram responsáveis pela ida ao número 13 da rua 17 Oeste e a *The Life of Lady Godiva*, apresentada nesse final de semana pelo grupo Theatre of the Ridiculous. Uma crítica notável em outra publicação e a divertidíssima *Life of Juanita Castro* do ano passado da mesma companhia”. Então isso quer dizer que a Theatre of the Ridiculous —

MM: Foi Ronald Tavel que escreveu!

HO: — que a Theatre of the Ridiculous apresentou *The Life of Juanita Castro*?

MM: Isso. Com direção de Vaccaro. Ronald Tavel escreveu isso também. E aí, então, fizemos *Screen Test* ao vivo toda noite! Tinha uma versão ao vivo. Primeiro, eu fiz sozinho. Ou eu fiz com uma menina — duas meninas que estavam fazendo o teste.

²⁰ Eleven (também conhecido como Gary Tucker), artista da Ridiculous Theatrical Company, formou de fato um grupo teatral de *rock* chamado Eleven's Black Sabbath na mesma época (1969) em que o grupo britânico de *heavy-metal* também adotou esse nome. Ver o livro de David Kaufman *Ridiculous! The Life and Times of Charles Ludlam*. Nova York: Applause Theater and Cinema Books, 2002. p. 119.

Depois eu disse a John Vaccaro: “Precisamos de outro papel! Porque, sabe, não é suficiente. Seria muito bom se conseguíssemos um outro cara”. Aí eu disse: “Porque não conseguimos Charles Ludlam?”. Nós conseguimos Charles Ludlam. Essa é a primeira peça dele com a Ridiculous. Isso foi antes de ele dirigir e escrever. Acho que o nome dele aparece aí em algum lugar. (Referindo-se ao programa da peça) O elenco está aqui. Ele interpretou — que papel ele fez? Bom, de qualquer forma, consegui que ele fizesse o teste, e ele costumava ter uma coisa com o papel de Gloria Swanson em *Crepúsculo dos Deuses*. Ele disse que o nome dele era — qual era o nome dele?

HO: O nome dela era Norma Desmond.

MM: Norma Desmond. Foi aí então que a Norma Desmond foi criada. Em *Screen Test*. Ela tinha todas essas falas de *Crepúsculo dos Deuses*. Era tudo improvisado.

HO: Foi exibido semana passada e eu queria ter ido ver. Sabe quando eu vi esse filme, em 1950.

MM: Depois ele interpretou Norma Desmond de novo na própria produção dele que ele escreve e dirigiu, *Big Hotel*.

HO: Eu ia ver esse filme de novo, *Crepúsculo dos Deuses*. É muito importante. É o filme mais extravagante que existe!

MM: Aqui tem uma carta que eu escrevi para Ethel Merman!

HO: Ah, verdade?²¹

MM: Sim! Eu vi a peça dela e disse a ela que eu gostava muito de ouvi-la cantar. Mas Ludlam e outras pessoas me disseram que ela provavelmente não me respondeu porque eu endeecei a carta a “Querida Ethel” e isso é judeu demais e muito íntimo. Eu não a conhecia assim tão bem para chamá-la de “Querida Ethel”, mas pensei que seria engraçado chamá-la de “Querida Ethel”.

²¹ Pela gravação, é muito difícil distinguir se Oiticica diz “verdade?” ou “a judia?”. Como Montez responde mencionando que seu endereçamento a ela foi “judeu demais”, é provável que tenha sido a última opção. Contudo, decidimos transcrever aqui a forma mais neutra.

HO: Ela não precisava ser tão rígida assim.

MM: Então, ela nunca respondeu. Ou a secretária dela nunca respondeu.

HO: Bom, ela não sabe o que perdeu! Porque isso é fantástico! Annie Oakley em *Annie Get Your Gun*.

MM: Eu vi a reapresentação porque eu não tinha visto na Broadway. Eu vi a reapresentação no Lincoln Center.

HO: Ah, você viu? Sabe, *Annie Get Your Gun* estava em cartaz quando eu vim a Nova York pela primeira vez — sabe quando? — 1948!!

MM: Mas naquela época eu não me interessava por teatro ou cinema. Foi na década de 1960 que eu comecei a ficar realmente interessado em atuar.

HO: Você sabe quem era aquela garota que aparece no filme?

MM: Betty Hutton. Vi na televisão outro dia.

HO: Na Times Square, tinha uma propaganda grande disso em 1948. Era uma fotografia enorme de —

MM: Maior que *O Pecado Mora ao Lado*?! Tinha uns cinco andares de altura, com a Marilyn Monroe e a saia esvoaçante dela. Lembra?

HO: Não sei. Mas esse eu lembro, era muito grande. Eu era uma criança na época. E lembro que tinha esse rifle enorme. Betty Hutton segurava um rifle, mas o rifle estava em alto relevo! Saindo pelo céu, assim —

MM: Ah! Que bacana!

HO: Era incrível! Foi uma das coisas mais bonitas que eu já vi na vida.

MM: Como fizeram com o anúncio da Camel! Com o cigarro Camel. Não, com o da Kool. É, com o da Kool.

HO: Não sei qual anúncio! Eu só lembro —

MM: Sim, o da Kool tinha um buraco por onde saía fumaça! Mas o cigarro também saía para fora. Não era?

HO: (risos) Sim, acho que sim. Era muito mais animado que agora, sabe. A Times Square costumava ser muito mais animada.

MM: A cachoeira. Lembra da cachoeira? O Edifício Barn. Quatro andares de cachoeira.

HO: Não sei. Agora não se vê mais nada disso.

MM: Essa foi minha segunda peça grande! Foi nela que tive meu primeiro papel grande: *Indira Gandhi's Daring Device*. Ah, com *Screen Test* em sessão dupla, vê? Eu interpretei a filha de Indira Gandhi. Foi aqui que eu tive bastante diálogo, pois no outro eu não tive diálogo nenhum. Era só uma música para cantar com um coro de freiras. Não tinha diálogo falado.

HO: Era sempre exibido na rua 17 —

MM: Eu também ouvi um boato. Eu ouvi um boato de que, quando isso foi escrito, Ronald Tavel achou que eu não conseguisse decorar todas as falas. Eu acho que ele tinha a intenção que eu interpretasse em *Indira Gandhi*, sabe. Eu não estava ensaiando para Indira Gandhi. Quero dizer, não para o papel principal, a protagonista. Mas ele pôde perceber pela minha leitura da peça — você lê a peça, você lê o papel — que eu não conseguiria decorar as falas. Ele provavelmente estava certo. Mas tudo que ele precisava fazer era me dar um pouco de tempo, e eu decorei meu papel coadjuvante, meio grande, interpretando a filha dela. E eu não tive dificuldade para aprender.

HO: Mas agora —

MM: Só um pouco de dificuldade, não muita! Só um pouquinho de dificuldade para aprender.

HO: Mas nos créditos aqui no anúncio você aparece com as letras do mesmo tamanho e tudo.

MM: É.

HO: Quem é Jeanne Philips? Ela interpretou a Indira.

MM: Ela era — não sei se ela ainda atua, mas ela era muito boa. Ela estava nessa. Ela fez *Big Hotel*. Ela fez muitas das nossas produções, *Whores of Babylon*. Ela é muito boa.

HO: Ok. Tudo isso que você tem é maravilhoso. Você é muito organizado. Você tem um caderno de recortes maravilhoso com todas essas coisas. É muito raro ver isso. Ah, olha aqui a crítica do *Village Voice* sobre *Indira Gandhi*.

MM: Aqui, você bem poderia ler o parágrafo em que eu sou mencionado.

HO: “O lendário Mario Montez teve que lutar com unhas e dentes para impedir que Charles Ludlam, o intruso, roubasse a cena. Foi ideia de Ludlam fazer sua estrela um pouco lésbica, e ele conseguiu com resultados hilariantes. A terceira estrela foi interpretada por uma mulher de verdade, Carol Morell.”

MM: Antes dessa peça ela fez *Avocada*, de Bill Vehr.

HO: “E Vacarro, de costas para o público, interpreta o diretor. Tudo é loucamente engraçado, completamente improvável e só um aquecimento para o que está guardado para o público.” Nossa! Queria ter visto isso. Essa crítica do *Village Voice* é de 13 de outubro de 1966. Uau! É incrível!

MM: Foi o primeiro papel em que Ludlam interpretou uma mulher, eu acho. Eu nunca tinha vestido roupas de mulher antes. Quero dizer, no palco, é isso! (risos) Ele podia já ter vestido roupas de mulher fora do palco, sabe, talvez no sótão da mãe, em casa, coisas assim. (risos)

HO: Ah, diz aqui em outra crítica — que revista é essa? *Show Business*? Não, é a revista *Screen Test*. Você puxou uma seta aqui dizendo “Screen Test”

MM: Não. *Screen Test* era o nome da peça, não da revista. Esse era o nome da peça improvisada de Ronald Tavel. Igual ao filme de Warhol *Screen Test*.

HO: Diz aqui: “Mario Montez arrisca papéis femininos em todas as peças e a relativa contenção compensa nas risadas. Carol Morell também interpreta dois papéis femininos como uma atriz divertida intrometida e uma cobra maravilhosa”. Nossa!

MM: Nós tivemos um teste. Sabe como era o filme para o teste? No filme de Warhol não tínhamos um título. Ah, não, tínhamos um título para o filme, sim. Ele pensou em um título. Foi para o *remake* de *O Corcunda de Notre Dame*. Eu ia fazer o papel de — qual é o nome daquela cigana? Escalera?

HO: Não, Esmeralda.

MM: Esmeralda! Na versão para o teatro eu costumava cantar uma música. Eles disseram: “Se fossemos colocar uma música, você poderia cantar para a gente essa música?” Eu disse: “Sim, posso cantar uma música e posso cantar para o Quasimodo”. Então eu costumava cantar “Bye Bye Baby”, que era uma música da Marilyn Monroe. No final da música, eu dizia — eu ficava no foco de luz e dizia: “Tchau Tchau, Quasimodo. Adeus”.

HO: Agora a Theatre of the Ridiculous se apresenta na maior parte das vezes no Teatro Gotham Market na rua 43?

MM: Lá e na Performance Garage.

[Interrupção na gravação]

HO: Estamos tratando do *Big Hotel* agora.

MM: Especialmente as minhas cenas... algumas das minhas ideias... Por exemplo, eu criei alguns personagens para o Ludlam. “Mofonga” foi tirada de *Mulher Satânica*

[Robert Siodmak, 1944, com Maria Montez], sabe. Ele usou também alguns dos diálogos.

HO: Como se escreve Mofonga?

MM: M-o-f-o-n-g-a. Mas vem de um prato de Porto Rico, Mofongo. Sabe, Mofongo seria como um nome masculino e já que eu estava interpretando uma alta sacerdotisa mulher, que foi tirada do alto sacerdote...

[Final da fita]

AGRADECIMENTOS

O projeto Flipping Pop reafirma o interesse contínuo do Instituto MESA em desenvolver releituras de arte, sociedade e cultura, em especial das viradas paradigmáticas dos anos 60 e 70. Neste sentido, agradecemos imensamente a Luiz Camillo Osorio, crítico e curador do 35º Panorama, por colaborar na concepção e na realização do seminário, trazendo a visão do “Brasil por multiplicação” e as convergências históricas – retomadas do texto/manifesto “Esquema Geral da Nova Objetividade” escrito por Hélio Oiticica e usado como ponto de partida conceitual para sua exposição – para o contemporâneo.

É fundamental também agradecer ao apoio dado pela Terra Foundation for American Art ao seminário Flipping / Revisitando Pop e à generosidade de seus colaboradores, sem a qual esta publicação digital não teria sido possível:

Aos autores: Jonathan Flatley, Ana Maria Maia, Denilson Lopes, Izabela Pucu, Jessica Gogan, Ken Allan, Luiz Fernando Ramos, Max Hinderer Cruz, Sérgio Martins e Sônia Salzstein com contribuições de Felipe Chaimovich e Luiz Camillo Osorio, incluindo ainda uma entrevista inédita em português de Hélio Oiticica com o ator Mario Montez, sugerida por Max Hinderer Cruz a partir de sua transcrição e edição com a colaboração do Projeto Hélio Oiticica.

Ao MAM São Paulo e sua equipe pela parceria institucional, em especial a Felipe Chaimovich e Paula Amaral, que tanto acolheram o projeto do seminário quanto esta publicação. Estendemos esse agradecimento à Fernanda Guimarães pelo apoio na divulgação e lançamento desta publicação.

As pessoas e organizações que colaboraram no projeto e cederam o uso e a reprodução das imagens: Projeto Hélio Oiticica e César Oiticica Filho; David Zwirner;

Nina Dias, Paola Chierigato e Rara Dias; Antonio Manuel; Celso Pereira Guimarães; Karim Ainouz; Fundação Bienal de São Paulo; e Museu Andy Warhol.

Ao Rafael Zacca e à Ana Carolina Assis, pela revisão dos textos.

Um agradecimento especial à Thais Miranda pela tradução dos textos do inglês para o português realizada como estagiária do Instituto MESA, assim como Rebecca Atkinson e Maria de Lourdes Sette do programa de tradução da PUC-Rio pela colaboração nesta iniciativa.

– Instituto MESA: Jessica Gogan, Luiz Guilherme Vergara e Sabrina Curi.

CONTRIBUIDORES

ANA MARIA MAIA é pesquisadora, curadora e professora de arte contemporânea, doutoranda em Teoria e Crítica de Arte na Universidade de São Paulo. Foi curadora adjunta do 33º Panorama de Arte Brasileira do Museu de Arte Moderna de São Paulo (2013) e curadora do Rumos Artes Visuais do Itaú Cultural (2011-12). Fez parte do Núcleo de Pesquisa e Curadoria do Instituto Tomie Ohtake (2011-2013) e foi assistente de curadoria da 29ª Bienal de São Paulo (2009-2010). Realizou diversas curadorias tais como “Experimente também em outros horários” (Trienal de Sorocaba, 2015) e “Elefante branco com paninho em cima” (MIS, São Paulo, 2016). Organizou os livros *Sobre artistas como intelectuais públicos* (Casa Tomada e Prólogo Editora, 2012), *Flávio de Carvalho* (Editora Azougue, 2015) e *Arte-veículo: intervenções na mídia de massa brasileira* (Editora Aplicação, 2016).

DENILSON LOPES é professor associado da Escola de Comunicação da UFRJ e pesquisador do CNPq. Foi presidente da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (SOCINE) e da Associação Brasileira de Estudos de Homocultura (ABEH). É autor de *No Coração do Mundo: Paisagens Transculturais* (Rio de Janeiro: Rocco, 2012), *A Delicadeza: Estética, Experiência e Paisagens* (Brasília: EdUnB, 2007), *O Homem que Amava Rapazes e Outros Ensaios* (Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002), *Nós os Mortos: Melancolia e Neo-Barroco* (Rio de Janeiro: 7Letras, 1999), organizador de *O Cinema dos Anos 90* (Chapecó: Argos, 2005), co-organizador de *Silviano Santiago y los Estudios Latinoamericanos* (Pittsburgh: Iberoamericana, 2015) e *Cinema, Globalização e Interculturalidade* (Chapecó: Argos, 2010). *Afetos, Relações e Encontros com Filmes Brasileiros Contemporâneos* (Hucitec Editora 2017).

FELIPE SOEIRO CHAIMOVICH é curador do Museu de Arte Moderna de São Paulo desde 2002. Atua também como crítico de arte do jornal Folha de São Paulo desde 2000 e é professor titular pleno de história da arte contemporânea e crítica de arte na Fundação Armando Álvares Penteado, em São Paulo. Chaimovich possui doutorado e pós-doutorado em filosofia pela Universidade de São Paulo e dentre suas curadorias mais relevantes estão: *Ouro de Artista* (São Paulo: Projeto Leonilson/Casa Triângulo, 1996); *Ponto Cego* (São Paulo: Museu da Imagem e do Som, 1998); *Obra em Contexto: Iran do Espírito Santo* (São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2000), *Capela Sistina* (São Paulo: Galeria Luisa Strina, 2000) e “2080” – um painel artístico dos anos 80 com 50 obras de 37 países. É autor de *Iran do Espírito Santo* (São Paulo: Cosac e Naify, 2000), “Objects or Reflexion: Brazilian cultural situation”, em *On Cultural Influence* (Nova York: Apexart, 2006), “Greenberg after Oiticica”, em *The State of Art Criticism* (Nova York: Routledge, 2007) e “Mirrors of society: Versailles and the use of flat reflected images”, *Visual Resources*, vol. 24, #4 (Routledge, 2008). Foi curador do “29º Panorama da Arte Brasileira” (MAM-SP, 2005) e de “Ecológica” (MAM-SP, 2010). Membro do Conselho consultivo de Artes Plásticas do MAM/SP.

IZABELA PUCU é artista, curadora, pesquisadora e gestora cultural. Doutora em História e Crítica da Arte PPGAV/EBA/UFRJ. Diretora e curadora do Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica (2014-2016). Coordenadora de Projetos da EAV Parque Lage (2008 a 2011). Pesquisadora do livro *Mario Pedrosa: primary texts*, (orgs. Glória Ferreira e Paulo Herkenhoff, MoMA/NY, 2016), organizou os livros *Roberto Pontual obra crítica* (Prefeitura do Rio/Azougue, 2013), *Imediações: a crítica de Wilson Coutinho* (Funarte/Petrobrás, 2008) e foi curadora das exposições *Osmar Dillon: não objetos poéticos* (2015), *Relandscape/Repaisagem*, de Ivan Henriques, *A lágrima é só o suor do cérebro*, de Gustavo Speridião (2016).

JESSICA GOGAN é curadora, educadora e diretora do Instituto MESA e co-editora da *Revista MESA* <http://institutomesa.org/RevistaMesa/edicoes.html>. Doutora em História da Arte pela Universidade de Pittsburgh nos EUA (2016) foi diretora de educação e curadora de projetos especiais no Museu Andy Warhol (Pittsburgh EUA) 1997 - 2009. Em 2017, lançou a publicação *Domingos da criação: Uma coleta do experimental em arte e educação* premiado pelo Itaú Rumos. Atualmente é bolsista de pós-doutorado PNPd no Programa Pós-graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da UFF.

JONATHAN FLATLEY é professor associado da literatura inglês na Wayne State University. Foi co-organizador da coletânea *Pop Out: Queer Warhol* (1996) e autor de *Affective Mapping: Melancholia and the Politics of Modernism* (2008) e *Like Warhol* (2017), recém lançado pela University of Chicago Press, onde examina a prática do artista e os impulsos utópicos e queer que o animam. Formado no Programa de Pós-Graduação em Literatura da Duke University em 1990-1996, onde trabalhou com Fredric Jameson e Eve Sedgwick, sua pesquisa e ensino estão comprometidos com uma abordagem comparativa da experiência da modernidade, com foco nas tradições culturais afro-americanas, americanas e russas. A capacidade da arte para representar e criar experiências afetivas coletivas tem sido um foco constante de seu trabalho.

KENNETH ALLAN é professor associado de História da Arte na Universidade de Seattle. Recebeu seu mestrado e doutorado na Universidade de Chicago. Pesquisa sobre arte nos anos 1960, Los Angeles, urbanismo e espectadores. Publicou nos periódicos *The Art Bulletin* e *Art Journal* e no livro *Pacific Standard Time: Los Angeles Art, 1945-1980*. Contribuiu vários ensaios para catálogos de exposições, como o *Aleph americano: Wallace Berman; Pop Departures* e *The City Lost and Found: Capturar Nova York, Chicago e Los Angeles, 1960-1980*. Seu projeto de livro atual é intitulado *Object Lessons: Experiencing Pop Art in 1960 Los Angeles*.

LUIZ CAMILLO OSORIO é Doutor em Filosofia, Professor do Departamento de Filosofia da PUC-Rio. Curador do Instituto PIPA e um dos idealizadores do Prêmio. Foi curador do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (2009-2015). Autor dos seguintes livros: *Flavio de Carvalho*, Cosac&Naify, SP, 2000; *Abraham Palatnik*, Cosac&Naify, SP, 2004; *Razões da Crítica*, Zahar, RJ, 2005 e *Angelo Venosa*, Cosac&Naify, SP, 2008. Fez inúmeras curadorias independentes.

LUIZ FERNANDO RAMOS é professor associado do Departamento de Artes Cênicas da USP e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da ECA/USP. É pesquisador do CNPq e coordenador do Grupo de Investigação do Desempenho Espetacular. Criou e coeditou entre 2000 e 2010 a revista *Sala Preta* e, desde 2014, reassumiu a publicação, agora em versão eletrônica e filiada ao portal de periódicos da USP. Foi crítico de teatro da Folha de São Paulo entre 2008 e 2013. É autor de *O parto de Godot e outras encenações imaginárias: a rubrica como poética da cena* (Hucitec, 1999) e de *Mimesis Performativa: a margem de invenção possível* (Annablume, 2015).

MAX JORGE HINDERER CRUZ é escritor, tradutor e crítico focando nos estudos Latino-Americanos e estética materialista e atualmente doutorando na Acadêmica das Belas Artes em Vienna. Pesquisa questões de crítica ideológica e estética materialista junto com a história da cultura marginal brasileira nos anos 60s and 70. Co-autor com Sabeth Buchmann de *Block Experiments in Cosmococa: Program in Progress*, MIT Press, 2012 e co-curador do “The Potosi Principle”, Reina Sofia, 2010.

SÉRGIO BRUNO MARTINS é professor do departamento de História da PUC-Rio. Possui mestrado e doutorado em história da arte pela University College of London (UCL). Foi editor-convidado do número especial 'Bursting on the scene: Looking Back at Brazilian Art', do periódico *Third Text*, e é autor do livro *Constructing an Avant-Garde: Art in Brazil, 1949-1979* (MIT Press, 2013). Tem experiência nas áreas de crítica e história da arte, atuando principalmente nos seguintes temas: arte e vanguarda no Brasil (com ênfase em Hélio Oiticica, Neoconcretismo, Lygia Clark, Cildo Meireles, Antonio Dias, Ferreira Gullar, Mário Pedrosa); participação nas artes visuais; o legado moderno e o problema da autonomia artística na arte contemporânea; relação entre visualidade e escrita nas artes; ideologia do espaço urbano. É vice-líder do Grupo de Pesquisa/CNPq Arte, Autonomia e Política.

SÔNIA SALZSTEIN é Professora-Titular de História da Arte e Teoria da Arte junto ao Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, onde coordena o Centro de Pesquisa em Arte Brasileira. Publicou inúmeros estudos sobre arte moderna e contemporânea, abordando, entre outras, as obras de Tarsila do Amaral, Alfredo Volpi, Franz Weissmann, Iberê Camargo, Antonio Dias, Iole de Freitas, Mira Schendel e Waltercio Caldas e diversos textos publicados sobre questões culturais ligadas à globalização e à modernização em contextos periféricos. Foi curadora de inúmeras exposições de arte contemporânea, acompanhadas pela edição de publicações e pela organização de cursos e workshops voltados à formação de jovens artistas. Participou em diversos conselhos diretores e comitês assessores de instituições de arte e cultura no país.

FICHA TÉCNICA

ORGANIZAÇÃO: Instituto MESA

COLABORAÇÃO: Luiz Camillo Osorio

PARCERIA: MAM SP

APOIO: Terra Foundation for American Art

COORDENAÇÃO EDITORIAL: Jessica Gogan

PRODUÇÃO: Sabrina Curi

DESIGN: Instituto MESA, com base no design da identidade visual da exposição e catálogo do “35º Panorama de Arte Brasileira” de Barbara Szaniecki

PREFÁCIO: Felipe Chaimovich

APRESENTAÇÃO: Luiz Camillo Osorio e Jessica Gogan

ARTIGO / KEYNOTE: Jonathan Flatley

ENSAIOS: Ana Maria Maia, Denilson Lopes, Izabela Pucu, Jessica Gogan, Ken Allan, Luiz Fernando Ramos, Sérgio Martins, Sônia Salzstein

ENTREVISTA: Hélio Oiticica e Mário Montez

INTRODUÇÃO: Max Hinderer Cruz

REVISÃO: Ana Carolina Assis e Rafael Zacca

TRADUÇÃO (INGLÊS PARA PORTUGUÊS): Thais Miranda

FORMATO: Digital

ISBN: 978-85-94487-01-8

DIREITOS AUTORAIS

O conteúdo dos artigos é de exclusiva responsabilidade dos autores. É proibida reprodução, total ou parcial, sem prévia autorização dos mesmos. Todos os direitos reservados aos autores.

O Instituto MESA realizou todos os esforços para o licenciamento das imagens publicadas neste livro. Todos os créditos são listados nas legendas das imagens de abertura em cada ensaio. Os direitos de imagens pertencem aos redatores. É proibida a cópia ou reprodução, total ou parcial, sem prévia autorização dos mesmos.