

**LADOS OPOSTOS DA MESMA MOEDA:
A OBRA DE CLARICE LISPECTOR E ANDY WARHOL EM 1977**

**OPOSITE SIDES OF THE SAME COIN:
THE WORK OF CLARICE LISPECTOR AND ANDY WARHOL IN 1977**

Walace Rodrigues

Doutorando em Humanidades pela Leiden Universiteit
Mestre em Estudos Latino-Americanos e Ameríndios pela Leiden Universiteit
Mestre em História da Arte Moderna e Contemporânea pela Leiden Universiteit
Pós-graduado em Educação Infantil pelo Centro Universitário Barão de Mauá
Licenciado em Educação Artística pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ)
Professor Assistente da Universidade Federal do Tocantins (UFT).
walace@uft.edu.br

RESUMO

Este artigo tenta articular possibilidades interpretativas sobre as obras de cunho erótico de Andy Warhol produzidas em 1977 e do livro final de Clarice Lispector intitulado *A hora da Estrela*. Aqui se busca mostrar que as pesquisas artísticas desses dois artistas se cruzam em um certo momento da década de 70, pois os trabalhos de ambos, nessa época, parecem participar de um renascimento do existencialismo tristonho de seu tempo e buscam algo para além do sensível, almejando algo para além do valor da mercadoria. Ambos colocam tanto de suas personalidades em seus trabalhos que suas criações gritam suas autorias.

Palavras-chave: Clarice Lispector. Andy Warhol. Imagem. Consumo.

ABSTRACT:

This article attempts to articulate possible interpretations of the works of erotic nature of Andy Warhol, produced in 1977 and the Clarice Lispector's final book titled *Star Time*. Here we seek to show that the artistic research of these two artists intersect at one moment in the 1970s, because the works of both, on that time, appeared to participate in a revival of wistful existentialism of their time, and they sought something beyond the sensitive, craving something beyond the value of the goods. Both of them put so much of their personalities in their work that their creations screamed their authorship.

Key-words: Clarice Lispector. Andy Warhol. Image. Consumption.

INTRODUÇÃO

Gostaria, neste artigo, de trabalhar com uma ligação temporal entre dois artistas aparentemente distantes e excêntricos, porém com vários pontos em comum em suas obras. Os objetos artísticos que gostaria de aproximar são o romance *A hora da Estrela* de Clarice Lispector (1920-1977) e as obras *Torsos* e *Sex Parts* de Andy Warhol (1928-1987). Esses trabalhos, de ambos artistas, são de 1977. Clarice e Warhol, dois criadores com personalidades conturbadas e que produziram obras que se casam perfeitamente com as questões de seu período histórico, parecem refletir, nitidamente, sobre as imagens do consumo capitalista no espelho da fragilidade humana dos anos de 1970.

Em um primeiro momento, pode parecer estranho querer comparar obras de artistas aparentemente tão diferentes, um da área literária e outro das artes plásticas, e de países com modos de vida, sistemas culturais e estruturas sociais diferentes. No entanto, ambos parecem estar imbuídos do mesmo espírito criador ao redor do ano de 1977, como que se conectando perfeitamente com as práticas e pensares de seu tempo e extrapolando-os em suas obras. Lispector produz seu último e mais melancólico livro em um ano de duro governo militar no Brasil, enquanto Warhol cria uma série erótica masculina de *Torsos* e genitálias. Warhol, como artista plástico já consagrado em sua época, assim como Clarice na cena literária, tem a série *Torsos* exibida no *Grand Palais*, em Paris, em outubro de 1977.

É importante deixar claro que Andy Warhol, talvez o mais conhecido artista do movimento *Pop Art*, tinha uma visão mais abrangente sobre a sociedade de consumo que os teóricos da Escola de Frankfurt. Esses teóricos acreditavam que os itens de consumo propagavam uma perda de identidade e corroíam nosso senso de história, fazendo com que nossas vidas se tornassem sem significado. Warhol, por outro lado, se apropria dos bens de consumo capitalista, também de suas imagens, para criar uma nova forma de arte, uma arte que se baseia no consumo em massa para questioná-lo, criando algo como uma metalinguagem visual da sociedade de consumo. Uso aqui uma passagem de Marita Sturken e Lisa Cartwright (2005) sobre a *Pop Art* de Warhol para esclarecer este ponto:

Incorporando imagens televisivas, propagandas, e produtos comerciais a seus trabalhos, os artistas que produziram Pop Art estavam respondendo de uma maneira diferente a da Escola de Frankfurt ao carácter difuso da cultura de consumo. Eles o estavam fazendo não condenando a cultura de massa, mas, usando-a, demonstravam seu apreço e prazer pela cultura popular. Andy Warhol pintou e imprimiu imagem de latas de sopa Campbell para questionar os limites entre arte e design de produção, e celebrou a estética de repetição da cultura de massa. A pintura de Warhol tem um efeito de achatamento que parece conectar as banalidades da cultura popular e a

produção em massa. A multiplicidade das latas de sopa se referem à inundação e superprodução de produtos em uma cultura de consumo, onde repetição prevalece. Ainda, ao mesmo tempo, é uma homenagem afetuosa ao design de embalagens e à cultura de consumo. (STURKEN; CARTWRIGHT, 2005, p. 203, tradução nossa).

Clarice, por outro lado, já bastante conhecida como escritora de grande qualidade estética, porém pouco compreendida em sua época, mostra em *A hora da Estrela* um profundo talento em fazer da prosa um instrumento de introspecção psicológica, na qual ela sonda o mundo interior do ser humano e busca nele o que há de mais penetrante, os desejos mais escondidos e as complexidades mais arraigadas. Porém, com o mesmo brilhantismo, ela participa e compreende, quase que clarivamente, o mundo material da objetividade humana, seus sofrimentos e mazelas. Respondendo, de forma avessa à de Warhol, ao mundo do consumo, Clarice deixa ver o ponto extremamente oposto da sociedade de consumo. Ela parece trabalhar, neste seu último livro, com o anticonsumo, com os pobres que não podem consumir por falta de recursos, com os pobres que se deslumbram com as imagens desconexas dos artistas de televisão e estrelas de cinema, porém não têm acesso aos bens ofertados.

Ainda, Clarice aparece na literatura brasileira como uma escritora única, que nos conturba, nos faz pensar, nos atordoa e nos acorda para a vida real em meio a uma ditadura militar que cerceava pensamentos, críticas e criatividade. E é com seu último livro que ela parece se aproximar mais do mundo das vicissitudes humanas, parece se aproximar de aspectos sociais da vida de uma brasileira pobre e humilhada. Porém, Clarice esconde uma outra história atrás da história de Macabéa. A história de Macabéa nos fornece um relato muito mais sutil e mais profundo do que um relato social: a história de Macabéa é um relato sobre o estar-no-mundo, de maneira mais amplamente crítica e sensível possível, em um Brasil da década de 70. Ela mesmo nos diz que “Pensar é um ato. Sentir é um fato.” (LISPECTOR, 1998, p. 11), mostrando a materialidade do sentimento e a necessidade do pensamento.

DESENVOLVIMENTO

Resumo em poucas linhas a obra *A hora da Estrela* de Clarice Lispector. Ela escreve este livro criando um narrador masculino (o primeiro de sua carreira) chamado Rodrigo S. M., um narrador complicado e cheio de dúvidas existenciais. Ele relata a vida de Macabéa¹, uma alagoana de 19 anos, órfã e que vive no Rio de Janeiro. Ela trabalha como datilógrafa e divide quarto com algumas moças que trabalham nas Lojas Americanas. Esta protagonista é uma

coitada, uma imigrante econômica e sentimental, para além de ser desfavorecida social e intelectualmente. Pateticamente alienada, ela escuta assiduamente a Rádio Relógio, sua fornecedora de cultura inútil. É feia, desinteressante e existencialmente medíocre. Namora um nordestino rude e ambicioso, chamado Olímpio de Jesus, que a deixa para tentar ficar com sua colega de trabalho Glória. Macabéa vai a uma cartomante para ver seu futuro e esta lhe diz que encontrará um homem louro e rico que ficará com ela. Ao sair da cartomante, Macabéa é atropelada por um homem louro em uma Mercedes. Acaba aí sua parca existência.

Em contra partida, nos Estados Unidos, Andy Warhol desenvolve a série *Torsos* e *Sex Parts* a partir de fotografias de orgias e de modelos posando para ele. As fotos eram originalmente feitas em uma câmera Polaroid Big Shot de 35mm e algumas fotos, posteriormente, foram retrabalhadas em forma de pinturas. Esses trabalhos parecem referir-se à aparentemente velada homossexualidade do artista e, também, às reinterpretações dos nus artísticos gregos, símbolos da arte clássica. Utilizo aqui uma passagem do escritor e crítico de fotografia Phil Braham (2000), na qual escreve sobre uma obra específica da série *Torsos* chamada *Walking Torso* (algo como Torso Caminhante em Português), de 1977:

A essência do movimento de pop arte que Warhol fundou foi mostrar o vácuo espiritual do materialismo americano. O envolvimento emocional do artista foi colocado em níveis mínimos pelo uso de processos mecânicos, tal como as serigrafias das fotografias. Warhol geralmente usava suas próprias fotos de Polaroid para fazer as impressões, mas ele também comissionava retratos de fotógrafos profissionais e pegava emprestado imagens da mídia e de domínio público. As impressões feitas a partir das fotografias que não foram tiradas por ele são, sem dúvida, seus melhores trabalhos; como pinturas, elas conseguem desumanizar os ícones populares da época. Em contraste, suas próprias fotos de Polaroid parecem incômodas e forçadas. Esse mesmo criticismo não pode ser aplicado a seus nus masculinos, que são permeados por um senso de espontaneidade sexual. A foto em Polaroid da qual esta impressão foi feita é pouco notável. Warhol aumentou o sentido dinâmico adicionando cor, e há algo evidente de manipulação manual, algo que embora comum em suas impressões, conflita com seu ideal de que todos os seus trabalhos podiam ser conseguidos somente através de processos mecânicos. A definição de boa fotografia para Warhol era de “uma que está em foco e de uma pessoa famosa fazendo algo infame”. (BRAHAM, 2000, s/p, tradução nossa).

Desejo, agora, mostrar alguns pontos que me chamaram a atenção na tentativa de relacionar esses trabalhos de Clarice e Warhol.

Primeiro, os dois vivem em uma época de grande importância da mídia televisiva. É Warhol que, em 1968, diz uma das mais importantes frases da época: *In the future, everyone will be world-famous for 15 minutes!*, ou seja: *No futuro, cada um será mundialmente famoso por 15 minutos!* E o que acontece com a miserável Macabéa no final do romance? Ela morre atropelada por um louro lindo que dirige uma Mercedes. Esses são seus 15 minutos de fama,

seu ápice existencial. Tanto que uma de seus pensamentos finais é “hoje, pensou, ela, é o primeiro dia de minha vida: nasci.” (LISPECTOR, 1998, p. 80), ou seja, ela passa a existir verdadeiramente no momento de sua morte, morte esta assistida pelos transeuntes como uma notícia de jornal televisivo.

Macabéa, observada pelos passantes, na hora de sua morte, tem o pensamento descrito pela autora (ou por Rodrigo S. M.): “Nesta hora exata Macabéa sente um fundo enjoo de estômago e quase vomitou, queria vomitar o que não é corpo, vomitar algo luminoso. Estrela de mil pontas.” (Ibidem, p. 85). Sim, Macabéa tem seus 15 minutos de atenção dos transeuntes, vira uma estrela, não de Hollywood, mas algo um tanto medíocre como sua vida. Ela não é uma Marilyn Monroe fazendo algo infame, como desejaria Warhol, mas ela é a própria criatura infame que consegue sua derradeira fama, sua fama de 15 minutos, uma fama de atenção mínima para quem nunca teve a atenção de ninguém.

Hoje, as celebridades instantâneas nascidas nos programas de TV confirmam a previsão de Warhol, porém, estas celebridades são figuras opostas à pequenez de Macabéa. Para quem nunca teve atenção, guardadas as devidas proporções, os olhares de alguns parques desconhecidos transeuntes foram, para Macabéa, a fama mundial! Décio Pignatari (1997) cita as teorias do estudioso das mídias Marshall McLuhan para descrever essa época de informações descontínuas e complexas. O livro de McLuhan que causou maior repercussão sobre o tema das mídias, chamado *Understanding Media*, foi publicado no Canadá e nos EUA em 1964 e no Brasil em 1970. Esse período é o mesmo em que estas obras de Clarice e Warhol são inseridas e dele participam. Cito aqui Pignatari (1997):

Segundo Marshall McLuhan, estamos assistindo ao fim da era Gutenberg, ao fim da era iniciada com a criação do código fonético e sistematizada pela invenção dos tipos móveis de imprensa, principal responsável, segundo ele, pela destribalização da cultura, pelo individualismo, pelo nacionalismo, pelo militarismo e pela tecnologia ocidental, até a linha de montagem da Ford (que hoje estaria superada). Com o circuito elétrico, que possibilita a ionização ou simultaneidade da informação, termina a era da expansão (explosão) das sociedades e começa a era da “implosão” da informação: a informação complexa, antiverbal, se manifesta em mosaico, descontínua e simultaneamente – a televisão é o seu profeta. (PIGNATARI, 1997, p. 13).

Portanto, Macabéa parece ser vítima da destribalização da cultura, do individualismo da sociedade dos anos 70, impossibilitada de compreender o mosaico complexo de sua época. Talvez, por isso, lhe bastasse a estabilidade da Rádio Relógio, imutável e monótona. Do outro lado, as séries de Warhol são o retrato da instabilidade e das desconexas informações. A genitália fotografada que vira arte pela fama do artista demonstra esse ecleticismo no mundo da arte. Não é por nada que Warhol participa de anúncios de TV (até em Japonês!), além de

produzir e dirigir vários filmes. Ele fazia parte dessa mídia, ele era essa mídia. Clarice, em contrapartida, desenvolve uma personagem apática, indiferente ao mundo que a cerca. Pobre demais para ter uma TV e possivelmente tosca demais para compreender os programas televisivos.

Segundo, parece haver um retorno ao existencialismo na década de 1970, como descrevem vários estudiosos desta época. Também, não podemos esquecer que vários fatores, entre eles, a crise do petróleo da década de 1970, o fracasso norte-americano na guerra do Vietnã, a expansão militar norte-americana no Camboja e as limitações às liberdades individuais implementadas pelas ditaduras militares na América Latina, especialmente em nosso caso, no Brasil, foram acontecimentos históricos que marcaram a década de 70 e que, entre outros, trouxeram consigo uma carga de insatisfação e de reflexão sobre o existir em um mundo tão caótico. Tudo que se almejou na década de protestos por igualdades de 60 parece desvanecer-se na década seguinte.

Essas questões, de certa forma, e de acordo com alguns autores, retomam as angústias do pós-segunda guerra mundial, época de surgimento do existencialismo moderno. A “solução” encontrada pelos artistas da época foi reinterpretar e existencialismo e usá-lo como suporte filosófico para seus trabalhos, conforme Peter Gorsen (1984):

[...] pelo final dos anos de 1970, parece não haver mais nada daquela esperança [dos anos de 1960]. Isto pode ser visto na partida e *agnóstica* expressão da arte de hoje, que tem sido roubada de sua base política, e de muitas maneiras parece uma nova edição existencialista e existencialmente filosófica redução à experiência de uma pessoa, de uma maneira de pensar que volta aos anos de 1930. (GORSEN, 1984: p. 136, tradução minha).

Outro autor que analisa a década de 70 sob o mesmo ângulo angustiado é Sam Gathercole (2006). Utilizo uma passagem deste autor, proveniente do artigo *I'm sort of sliding around in places...ummm...: Art in the 1970s*:

Os anos de 1970 não tem a mesma clara identidade que as décadas anterior e posterior parecem possuir. A radical, progressiva década de 1960 e o reacionário retorno da década de 1980, marcam a década da desapareição, da desintegração e da fragmentação. (GATHERCOLE, 2006: p. 60, tradução minha).

O dicionário filosófico de Simon Blackburn (2006) define o existencialismo como:

Um amplo título para várias filosofias que enfatizam certos temas comuns: o individual, a experiência da escolha, e a ausência do entendimento racional do universo com a terrível consequência ou senso de absurdismo na vida humana. A combinação sugere mais um tom ou maneira emocional do que uma gama de teses dedutivamente relacionadas, e o existencialismo teve seu apogeu na Europa depois dos desencantamentos da Segunda Guerra Mundial. (BLACKBURN, 2006, p. 125, tradução minha).

O existencialismo mostra claramente que o que escolhemos é importante, mas o poder escolher consciente e livremente parece ter mais importância do que a escolha em si. Numa época de guerras e desgraças, quando nasce o existencialismo moderno, Jean Paul-Sartre (1905-1980), o principal organizador desta teoria filosófica, implícita que essas desavenças são causadas pela própria liberdade de escolha, que somos livres para escolher e que devemos nos responsabilizar por nossas escolhas. Essas escolhas têm um caráter mais que pessoal, elas influenciam, de certo modo, todo o grupo social a nosso redor. Ou seja, é a força da ação, do fazer decidido, que tem valor maior. Assim, o homem é definido por suas ações, por seus projetos. A covardia de um homem se nota no não atuar, no deixar pra trás um projeto, no abandono da ação. Sartre diz: “[...] a vida não tem significado *a priori*. A vida não é nada até ser vivida, somos nós que a damos significado, e valor não é nada mais que o significado que damos a ela.” (SARTRE, 2007, p.51, tradução minha).

Ainda mais, não podemos esquecer que também o próprio Sartre torna-se um ícone de sua época, bem ao modelo das estrelas-ícones de Warhol. Sartre participava de marchas pelas ruas de Paris e era admirado pelos jovens. Isto nos contam Otto Leopoldo Winck *et al* (2009):

Amado e odiado, reverenciado e execrado, cultuado e anatematizado, Sartre se converteu no pós-guerra europeu, em um ícone, quase um *popstar* de uma nova postura existencial. E o existencialismo que ele propugnava e representava se tornou moda não apenas entre os frequentadores dos cafés de Saint-Germain-de-Près, mas em todos os bares esfumaçados frequentados por jovens intelectuais, seja no Greenwich Village (Nova York), ou na Vila Madalena (São Paulo). (WINCK; TRICHES; REZENDE, 2009, p. 237).

Assim, com sua obra extremamente existencialista de uma Macabéa que está no mundo e que não é crítica deste mundo, que não age planejadamente, que não consegue nem se angustiar com a possibilidade de escolha, Clarice mostra um retrato de uma existência empobrecida e fraca. Exemplifica a possibilidade de ser oposta à Macabéa: uma mulher forte e decidida. Macabéa é uma antiestrela, anti-heroína, anticonsumista (por não poder sê-lo).

Ainda na linha existencialista, Warhol deixa ver, nas referidas séries, sua própria agonia em assumir abertamente sua homossexualidade, em estar em paz com seu eu. Ele mostra, em seus trabalhos e palavras, discursos basicamente existencialistas, angustiados pelas escolhas e de um absurdismo de informações desconexas típico da década de 70. Uso aqui uma passagem de Edward Lucie-Smith (1998) sobre o uso de imagens de nus masculinos por parte de Warhol e sobre sua chegada ao meio artístico e homossexual novaiorquino:

Warhol achou seu caminho para o mundo da arte de Nova Iorque via uma subcultura visual de desenhistas de propaganda e ilustradores comerciais, onde vários artistas de então, no final dos anos 50, eram abertamente homossexuais. Alguns dos primeiros desenhos de Warhol mostram jovens nus, vistos como objetos de prazer homossexual. Seus primeiros trabalhos de pop arte não fazem referência a homens nus, no entanto, mais tarde ele voltará a este tema. Aqui mostram os filmes de Warhol como claramente homoerótico. Os papéis femininos eram geralmente interpretados por travestis masculinos e a câmera era geralmente direcionada aos charmes masculinos dos atores, tal como Joe d'Alessandro. D'Alessandro começou sua carreira como um dos modelos para os folders do Athletic Model Guild, um dos estúdios em Los Angeles, que neste período produzia para a demanda de uma clientela homossexual. (LUCIE-SMITH, 1998, p. 166, tradução minha).

Também, Warhol parece definir o homem por seus peitorais e partes sexuais, focando no que para ele possivelmente definiria o ser masculino, o ser objeto-de-desejo homossexual. Por outro lado, Macabéa demonstra uma ausência completa de desejo sexual. Aqui, a personagem pouco feminina de Clarice se contrapõe ao masculino explicitamente erótico de Warhol.

Terceiro, ambos artistas pesquisam as relações de amor e sexo em seus trabalhos. Macabéa desconhece sexo, apesar de Glória ser seu oposto neste sentido. A virgindade de Macabéa parece uma ferida, ferida essa que sara no momento de sua morte. O máximo de sensualidade que Macabéa conheceu foi em seus minutos derradeiros, e é aí quando ela percebe que havia perdido muito do “ser mulher” por ainda ser virgem:

E havia uma sensualidade no modo como se encolhera. Ou é porque a pré-morte se parece com a intensa ânsia sexual? É que o rosto dela lembrava um esgar de desejo. As coisas são sempre vésperas e se ela não morre agora está como nós na véspera de morrer, perdoai-me lembrar-vos porque quanto a mim não me perdoai a clarividência. (LISPECTOR, 1998, p.84).

E ainda:

Se iria morrer, na morte passava de virgem a mulher. Não, não era morte pois não a quero para a moça: só um atropelamento que não significava sequer desastre. Seu esforço de viver parecia uma coisa que, se nunca experimentara, virgem que era, ao menos intuía, pois só agora entendia que mulher nasce mulher desde o primeiro vagido. O destino de uma mulher é ser mulher. Intuíra o instante quase dolorido e esfuziante do desmaio do amor. (Ibidem, p. 84).

Por outro lado, em *Sex Parts*, Warhol exalta das genitálias masculinas e se revela trabalhando em uma área melindrosa e tênue entre arte e pornografia. Recordo-me de ter visto em uma parede de um bar gay de Nova Iorque uma dessas obras de Warhol da série *Sex Parts*. Na obra, a imagem de um pênis, que ficava em uma antessala na entrada do bar e sob uma luz reduzida, parecia magnetizar os passantes. Obviamente, a puritana sociedade norte-americana

não estava preparada para essas criações do imaginário erótico de Warhol na década de 70. Ele próprio chamava sua homossexualidade de um “problema” e, ainda, com suas séries *Torsos* e *Sex Parts* ele parece anunciar e afirmar sua homossexualidade publicamente. A série *Sex Parts* foi incluída em um portfólio chamado *Dirty Art*, ou seja, Arte Suja. Acredito que, sendo Warhol criado em uma tradição católica, a exibição explícita de genitálias masculinas neste portfólio parece relacionar-se ao “pecado” da homossexualidade na visão conservadora de católicos e protestantes, daí o uso da palavra “suja” em Arte Suja.

Lembremos dos filmes brasileiros feitos na década de 1970: estes eram bastante pornográficos, de um pornografismo aparentemente desnecessário, porém que servia como mecanismo de afronta para com a censura e de protesto contra o regime militar do país. Esse “pornografismo” no cinema brasileiro, que se mostrava como uma forma de resistência contra a moralidade da década de 70, era comparável ao das obras de Warhol.

No entanto, é compreensível que as pessoas tomem tempo para se acostumarem com objetos de arte tão provocadores e extremos. O mesmo acontece hoje em dia com a obra de Hélio Oiticica (1937-1980). Suas “Cosmococas”, instalações que se referem ao uso da cocaína nas artes, construídas em parceria com Neville d’Almeida, são, ainda hoje, objeto de rejeições e de admirações. Porém, somente há pouco tempo começaram a aparecer mais comumente nas exposições de Hélio. Essas instalações tinham a função de objetos de afronta ao sistema moral da sociedade da época, são objetos questionadores das regras sociais vigentes e da própria ditadura militar. São obras de uma “arte de guerrilha”, muito comum na América Latina dos anos 70.

Utilizo aqui uma passagem de Assis Brasil (1984) sobre a relação entre arte e erotismo. Tal passagem define que o valor de análise do objeto de arte erótica deve ser o estético e não o moral, confirmando o que desenvolvo nos parágrafos anteriores sobre pornografia em arte:

É evidente que com o passar dos tempos, com a transformação e evolução dos costumes e valores humanos, o erotismo tem sido cultivado mais abertamente, e às vezes mais cruamente, pelos artistas e escritores modernos. Mas continua a mesma premissa: o julgamento de uma obra de arte deve ser feito em relação aos valores estéticos, nunca em relação aos seus temas. E sob o enfoque do tema sexo, muitos aspectos da condução humana foram mostrados pelos artistas, talvez até de maneira mais incisiva do que nas análises psiquiátricas... (BRASIL, 1984, p. 81-82).

Quarto, apesar da série *Torsos* ser dita por vários analistas como de caráter pornográfico, há nela uma sentimentalidade quase infantil de menino que deixa ver seu pênis para poder ver o do amiguinho. As formas dessas obras são doces e não deixam ver nenhum

tipo de brutalidade. Vale lembrar que também Macabéa é inocente e virgem. Há nela a pureza “burra” (em termos existencialistas) de quem não se levou a agir, a conhecer uma relação carnal. Sua inocência de menina do interior nordestino é quase irritante para alguém que vive na loucura da cidade grande.

Também, dos rostos dos famosos em serigrafias coloridas a partes íntimas de desconhecidos, há um longo caminho percorrido na carreira de Warhol. Da *Pop Art*, externa ao íntimo do homem, a uma *In Art*, que mostra as partes humanas mais escondidas, há uma trajetória de descobrimentos e ajustes artísticos que incorporaram aspectos da condição humana em suas obras ao longo do tempo. Já a série *Sex Parts* parece ter relação com as histórias eróticas em quadrinhos, ao invés do desenhos porém, Warhol usava fotografias para criar essas imagens.

Quinto, Warhol trabalhou vastamente com imagens de estrelas de cinema, principalmente com imagens de Marilyn Monroe² (1926-1962). A fama e o estrelato pareciam não preencher completamente a vida de Merylin, mostrando que ela somente valia pelo seu valor como mercadoria de consumo (ela era sua imagem), esquecendo-se de que havia uma personalidade por trás desse ícone. Warhol olhava para Monroe com olhos de produtor de TV e trabalhava com sua imagem da mesma maneira como trabalhava com as imagens de sopa Campbell, ambas eram mercadorias em um mundo de consumo.

Em 1977, o distanciamento da imagem das musas o leva a lugares mais escondidos das intimidades de desconhecidos modelos. Seu trabalho com aquelas mulheres-ícones, no entanto, tem uma profunda relação com Macabéa de Clarice, pois Macabéa aparece como a anti-heroína, a anti-ícone, a popular pobre e sem futuro. Uma parece “buscar” algo da vida da outra: Marylin desconhece a insignificância de Macabéa, porém, Macabéa idolatra as artista de cinema. Macabéa e Merylin aparecem como opostos extremos da sociedade de consumo. O estudioso de literatura Edgar César Nolasco (2007) fala sobre “a hora da fome de consumo”, título do capítulo de seu livro *Caldo de Cultura: A hora da Estrela e a vez de Clarice Lispector*, no qual ele argumenta que a crônica *Contravento*, de 1975, mostra o interesse de Clarice pelos temas relacionados ao consumo de massa de sua época. Utilizo aqui uma passagem deste autor:

Na Crônica, Clarice aborda, de forma sintetizada, a alienação e a violência da cultura capitalista consumista, que faz girar mercadorias inúteis, por meio da mídia, que prometem uma vida mais saudável e digna aos consumidores. (NOLASCO, 2007, p. 116).

A pobre Macabéa é o retrato da criatura alienada em um mundo de consumo e imagens desconexas nas mídias. Macabéa é a própria falta de desejo de consumo, por não acreditar-se digna dele. Esse é o grau máximo da exclusão social, da degradação humana no mundo das mercadorias inúteis. Macabéa não vê sua mediocridade, não se enxerga digna de uma vida melhor e mais significativa. Macabéa serve como objeto de crítica ao sistema repressor capitalista e consumista da década de 70, sistema este que buscava nos enfraquecer psicologicamente para que consumindo nos sentíssemos mais completos.

Poderíamos, também, colocar essa alienação de Macabéa em relação com a teoria lacaniana da “fase do espelho” no desenvolvimento psíquico humano, pois a infantilidade crítica e psicológica de Macabéa é algo de assustador. Cito aqui Sturken e Cartwright (2005), que explicam bem essa teoria:

a fase do espelho: um estágio de desenvolvimento, de acordo com o teorista da psicanálise Jacques Lacan, no qual a criança primeiro experiencia um senso de alienação em sua percepção de separação dos outros seres humanos. De acordo com Lacan, as crianças começam a formar seus egos por volta dos 18 meses de idade através do processo de olhar as imagens dos corpos no espelho, que podem ser suas próprias imagens, de suas mães ou de outra figura, e não necessariamente a figura refletida de seus próprios corpos. Eles reconhecem a imagem refletida como sendo eles próprios e seu diferente, ainda, mais inteira e cheia de força. Esse reconhecimento da separação forma a base de suas alienações ao mesmo tempo que os leva a crescer. A fase do espelho é um quadro útil para entender a emoção e força colocadas pelos espectadores em imagens como um tipo de ideal, e tem sido usada para teorizar sobre as imagens fílmicas em particular. (STURKEN; CARTWRIGHT, 2005, p. 360, tradução minha).

Ainda, não podemos esquecer que, em 1977, o Brasil passava por uma ditadura militar que buscava emburrecer e alienar seus cidadãos para não deixar que esses criticassem o sistema. Macabéa é um exemplo de cidadão “pacato” e alienado desejado pelo governo militar.

Sexto, a situação de ser judia de Clarice e de ser católico de Warhol os une no sentido de terem, ambos, crescido sob a forte influência uma religião baseada no Judaísmo³. Ambos sofrem as influências dogmáticas de suas tradições religiosas. Warhol tem problemas para aceitar-se homossexual e Clarice não se vê como participante total do “povo eleito”, como ela mesma o comenta:

Eu sou judia, você sabe. Mas não acredito nessa besteira de judeu ser o povo eleito de Deus. Não é coisa nenhuma. Os alemães é que devem ser porque fizeram o que fizeram. Que grande eleição foi essa, para os judeus? Eu, enfim, sou brasileira, pronto e ponto. (LISPECTOR *apud* NOLASCO, 2007, p. 22).

Esse fundo religioso que permeia as obras de ambos artistas analisados traz preceitos morais difíceis de serem trabalhados por eles. Clarice e Warhol, possuidores de personalidades brilhantemente sensíveis, carregam o pesado fardo da religião. Um fardo que tem ressonâncias claras em seus trabalhos.

As séries de Warhol de 1977 parecem ser uma busca de autoafirmação e uma luta para desvencilhar-se das amarras dos preceitos morais católicos, muito arraigados em sua personalidade. Warhol parece ver, com as séries de 1977, seu tempo chegar, o tempo da aceitação, da valorização de si mesmo. E Clarice, através de Macabéa, sabe que o seu tempo está terminando (Clarice já estava com câncer nesta época) e que sua trajetória de vida, sua emigração, sua tradição religiosa, enfim, seus componentes vivenciais estavam falando através dos deslocamentos de Macabéa e de Rodrigo S. M.

Em *A hora da Estrela* há deslocamentos de lugar, de vozes, de pessoas, de vidas, de hábitos sociais. Vive-se em um novo momento social midiático no qual Macabéa não se adequa completamente. O anticonsumo da personagem se deve mais à sua falta de condições financeiras, que nunca a deixou sonhar em consumir algo mais caro, somente Coca-Cola. Warhol trabalha esta mesma questão extrapolando o lado oposto da moeda de Clarice. Ambos trabalham com a mesma moeda, porém se focam em faces opostas desta moeda.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ficou claro o interesse de Clarice pelos trabalhos de artes plásticas que lhe tocam a alma. Ela faz referência às obras do artista expressionista Lasar Segall⁴ (1891-1957), outro imigrante como ela e que retratou a vinda de vários outros imigrantes ao Brasil. Uso aqui uma passagem de Edgar Cézár Nolasco (2007) relacionada a este tema:

Clarice Lispector, em crônica sobre suas viagens, narra a primeira que “foi com menos de dois anos de idade, da Alemanha (Hamburgo) a Maceió [Recife, diz ela]. (...) Nada sei sobre essa viagem de imigrantes: devíamos todos ter a cara dos imigrantes de Lasar Segall”. Como se vê, nasce em trânsito, na Ucrânia, e chega a Maceió, mudando-se depois para o Recife, onde vive e se cria, indo só mais tarde para o Rio de Janeiro, que nas suas palavras, “era a cidade grande e cosmopolita que, no entanto, em breve se tornava para mim brasileira carioca”. Ucrâniana, nordestina, carioca, judia e macabéa – Eis um retrato de Clarice Lispector. (NOLASCO, 2007, p. 25).

As aproximações que busquei fazer aqui entre as obras de Warhol e o livro de Clarice podem parecer, em certos momentos, distantes, porém elas o são, repito, os lados opostos de uma mesma moeda, extremos que dialogam sem cessar, opostos com o mesmo eixo central. Se Warhol extrapola na audácia das cores e temas eróticos, Clarice extrapola na antiaudácia de Macabéa.

Para finalizar, Macabéa seria quase irônica se não fosse digna de pena, e sua miséria existencial se contrapõe, no outro extremo, às obras *Torsos* e *Sex Parts* de Warhol. Apesar de parecerem distantes, tanto este livro de Clarice como essas duas séries de Warhol lidam com a autoaceitação, com a *high e low* arte, com o erotismo e o “bloqueio” ao sexo, e com as várias artimanhas da sociedade de consumo. Sociedade esta arraigada em moralismos tradicionais, porém, cheia de informações rápidas e desconexas. Clarice e Warhol transformam as experiências humanas mais íntimas, os sonhos mais escondidos, os apegos mais arraigados em nossas almas em obras de arte no ano de 1977.

NOTAS

- ¹ Edgar Cézár Nolasco acredita que o nome Macabéa se relaciona com os macabeus da Bíblia Sagrada e às travessias tanto deste povo quanto da personagem de Clarice (NOLASCO, 2007, p. 21). Vejo que a palavra “macabeu” significa martelo em siríaco. É como se Macabéa fosse um martelo que bate em nossa consciência social, como que dizendo: olhem pra baixo, estou aqui, também existo!
- ² Essa famosa atriz hollywoodiana, ícone de beleza de sua época, se suicida em 5 de agosto de 1962.
- ³ Religião monoteísta com mais de 3.000 anos de existência. O Catolicismo é fundado sobre bases judaicas.
- ⁴ Artista russo que imigra para o Brasil em 1923, quando já era famoso na Europa. É considerado um dos ícones do Expressionismo nacional.

REFERÊNCIAS

- BLACKBURN, S. *Dictionary of philosophy*. New York: Oxford University Press, 2006.
- BRAHAM, P. *Exposed: a celebration of the male nude from 90 of the world's greatest photographers*. New York: Thunder's Mouth Press, 2000.
- BRASIL, A. *Dicionário estético*. Rio de Janeiro: Editora Tecnoprint S.A., 1984.
- GATHERCOLE, S. I'm sort of sliding around in place...ummm...': Art in the 1970s. IN: Jones, Amelia (ed.). *A companion to contemporary art since 1945*. Oxford: Blackwell Publishing, 2006, pag. 60-82.
- GORSEN, P. The Return of Existencialism in Performance Art. IN: Battcock, Gregory and Nickas, Robert (ed.). *The art of performance: critical anthology*. New York, 1984, pag. 135-141.
- LISPECTOR, C. *A hora da Estrela*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1998, 5a. ed.
- LUCIE-SMITH, E. *Adam: Het mannelijk naakt in de kunst*. Hedel: Librero Nederland, 1998.

NOLASCO, E. C. *Caldo de Cultura: A hora da Estrela e a vez de Clarice Lispector*. Campo Grande: Ed. UFMS, 2007.

PIGNATARI, D. *Informação linguagem comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1997, 19a. Edição de ordem.

SARTRE, JP. *Existencialism is a Humanism*. Yale Unviersity, 2007 (traduzida de Paris: Éditions Gallimard, 1947).

STURKEN, M.; CARTWRIGHT, L. *Practices of looking: an introduction to visual culture*. New York: Orford University Press, 2005.

WINCK, O. L.; TRICHES, I. J.; REZENDE, C. J. *Tópicos da Filosofia da Educação*. Curitiba: IESDE Brasil, 2009.