

ARIEL NA AMÉRICA: FRAGMENTO, PERFORMANCE, DEVIR

José Mariano Tavares Junior¹

ODISSEIA

RESUMO: Este ensaio propõe uma leitura da presença do fragmento e da performatividade na experiência estética dos Estados Unidos através do filme *The Chelsea Girls*, de Andy Warhol, e do poema *Ariel*, de Sylvia Plath. Considerando alguns escritos de Gilles Deleuze, vimos que o fragmentário e a convulsividade são características não apenas do escritor americano mas da própria nação, cujo espírito, formado por agenciamentos de diversos outros povos, ainda traz em si a herança errante dos anglo-saxões. Essa “espontaneidade” do fragmentário, como afirma Deleuze, é própria dos estados Unidos da América e de sua escritura nômade, feita de imagens que se constroem por cacos, pedaços de um todo cênico sempre em vias de se reconfigurar.

PALAVRAS-CHAVE: Fragmento, performance, devir, Andy Warhol, Sylvia Plath

ABSTRACT: This essay focuses on reading the presence of fragmentation and performativity in the aesthetic practice of The United States through Andy Warhol’s film *The Chelsea Girls*, and Sylvia Plath’s poem *Ariel*. Regarding some writings of Gilles Deleuze, we could see that the fragmentary and the convulsiveness distinguish not only the American writer but also the nation, whose spirit, formed as an assemblage of many other nations, yet carry the wandering inheritance of the Anglo-Saxons. This “spontaneity” of the fragmentary, according to Deleuze, is typical of America and its nomadic writing, made of images that are built from shards, pieces of a scenic whole always about to reconfigure itself.

KEYWORDS: Fragment, performance, becoming, Andy Warhol, Sylvia Plath

A natureza não é forma, mas processos de correlação: ela inventa uma polifonia, ela não é totalidade, mas reunião, “conclave”, “assembléia plenária”. [...] As relações não são interiores a um Todo, é antes o todo que decorre das relações exteriores em tal momento e que com elas varia. Por todas as partes as relações de contraponto devem ser inventadas e condicionam a evolução.

(Gilles Deleuze)

¹ Mestrando em Estudos da Linguagem pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Especialista em Ensino de Língua e Literatura Inglesa pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte Professor Auxiliar III da Faculdade de Letras e Artes/Departamento de Letras Estrangeiras, da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte.

Ao pensar a idéia do fragmento, veio-me à memória o eco insistente e irremediável dos versos de Carlos Drummond de Andrade (1985, p. 120): *Este é tempo de partido,/tempo de homens partidos*. E de fato, nada atravessa mais intimamente a realidade contemporânea que a fragmentação, o estilhaçamento do real em partículas de imagens, sonhos, carne e sentido. O fragmento parece ser a conseqüência natural de um tempo em que – sobretudo depois da 2ª Grande Guerra – o despedaçamento das ilusões, a velocidade, o tumulto, as tecnologias, a fotografia, o cinema, a publicidade, a melancolia, a fugacidade das relações e dos conceitos, desconstruem as organizações unívocas dos discursos e do olhar que se lança sobre esse mesmo real. O que nasce daí são imagens e vozes que se sobrepõem, se atravessam, e de onde diferentes configurações e novas sintaxes podem engendrar diferentes, múltiplos sentidos.

Assim o ressoar dos dois versos insistentes de Drummond – em si mesmos fragmentos da memória, vestígios de um afeto – me levaram de volta ao poema *Nosso Tempo*, que reflete sobre um *tempo de divisas,/tempo de gente cortada./De mãos viajando sem braços,/obscenos gestos avulsos* (1985, p. 121). Esse tempo nasce do dilaceramento violento de certezas construídas sobre a arte e o real, desde o Renascimento e por todo o século XIX, para dar lugar a uma proliferação descontínua de vozes, pulsações, imagens e silêncios. Por sua natureza aleatória e caótica, o fragmento possibilita reconfigurações discursivas, colagens, superposição de imagens, o dismantelamento e a transgressão do significante, que agora é, antes de tudo, “montagem, e está distante da preocupação de salvaguardar a todo preço um sentido monológico e uma unidade estética (FERRARA, 1981, p. 74).”

Em *O Trabalho de Citação*, Compagnon nos diz que a própria atividade da escrita já é, em si mesma, engenharia, patchwork, reescritura, uma vez que se trata de reorganizar elementos separados, letras, palavras e sons, para alcançar uma determinada ordem, uma lógica discursiva que se concretiza na leitura. Escrever é, portanto, reescrever, “fazer as ligações ou as transições que se impõem entre os elementos postos em presença um do outro: toda escrita é colagem e glosa, citação e comentário” (1996, p. 29).

A estética do fragmento possui uma natureza geométrica – daí suas intensas conexões com a poesia, as artes visuais, a publicidade, etc. – que permite testar variadas conexões entre os elementos utilizados na construção do texto. Utilizar o fragmento é tentar reconfigurar o que é múltiplo, fraturado, incompleto, e está apenas disposto no *tempo dos homens partidos*. Calabrese (1987, p. 101) nota que o fragmento acaba por criar “uma forma sua, uma geometria sua”, e que não foram poucos os autores que, na contemporaneidade, o experimentaram e utilizaram. Poetas, romancistas e pensadores, como Roland Barthes, criaram novos ritmos, construíram novas conexões textuais e imagéticas, utilizando-se do fragmento.

Barthes nos comove pela inteireza e coerência de uma obra que reflete em si mesma a fragmentação da chamada *pós-modernidade* em todos os sentidos possíveis, tanto pela multiplicidade dos temas e dos campos sobre os quais se estendeu seu pensamento (semiótica, fotografia, moda, literatura, cinema, autobiografia, etc.), quanto por assumir o fragmento como forma e ordem de seu discurso. Nesse sentido, de seu próprio “universo de migalhas” (2003, p. 108) – *Roland Barthes por Roland Barthes, Fragmentos de um Discurso Amoroso* –, ou da observação crítica do mundo contemporâneo – *Mitologias, O Sistema da Moda, A Câmara Clara, O Prazer do Texto* –, Barthes escreve “cenas” (e a coerência da obra como um todo, com seus tentáculos se estendendo pelas esferas mais desconectas, mas ela mesma uma afirmação do princípio do fragmento) utilizando o que ele próprio chamou de “cacos”, ou “discursos de figuras” (2003, p. XVIII).

Escrever por fragmentos é encadear partículas, aproximar os pedaços de uma imagem que se quer inteira, buscar o intervalo entre os pares, reconhecer as fendas, e praticar a “escritura curta” (2003, p. 108). Em Barthes o fragmento é método: quadrinhos, começos, parágrafos, bricolagem.

Para Gilles Deleuze (1997, p. 68), porque nascida da junção de vários povos, etnias, e minorias, o fragmento é próprio não apenas da América, mas do escritor e da literatura produzida nos Estados Unidos, um país que se construiu como colcha de retalhos, quebra-cabeças, feito de pedaços de outras terras, povos, raças. Assim, a experiência do escritor norte-americano não se separa da experiência da nação, que ainda traz no mais fundo de si o *eu* fragmentado e errante dos anglo-saxões. Essa “espontaneidade” do fragmentário, como afirma Deleuze, é própria dos Estados Unidos, e não da Europa. A escritura norte-americana é convulsiva, nômade, feita de imagens que se constroem por cacos, estilhaços de um espírito que caracteriza não só a literatura, mas também o país.

Os fragmentos são grãos, “granulações”. Selecionar os casos singulares e as cenas menores é mais importante que qualquer consideração de conjunto. É nos fragmentos que aparece o pano de fundo oculto, celeste ou demoníaco. O fragmento é o reflexo apartado de uma realidade sangrenta ou pacífica. Mas é preciso que os fragmentos, as partes notáveis, casos ou vistas, sejam extraídos por um ato especial que consiste precisamente na escrita. [...] É uma frase quase louca, com suas mudanças de direção, suas bifurcações, rupturas e saltos, seus estiramentos, germinações, parênteses. Melville nota que os americanos não têm obrigação de escrever como os ingleses. É preciso que eles desfaçam a língua inglesa segundo uma linha de fuga: tornar a linguagem convulsiva (DELEUZE, 1997, 68-9).

Deleuze atenta para o experimento lírico inimitável de Walt Whitman, fundado no corpo erótico de um *self* que a tudo contém: a relva, o homem, a nação, a natureza, o cosmo. *Song of myself* é o catálogo de um andarilho, feito de observar o movimento de um país que fervilha em pedaços de imagens, de vida, de história. O próprio *self* que Whitman celebra é fragmentário, pois afirma ser indivíduo, uno, mas também ser todos e cada um: a água e o vento, os homens e os animais, a relva e o universo. Mesmo a língua em que escreve, a língua inglesa, é para Whitman (2006, p.41) um espírito de liberdade fragmentária, pois atraiu para si “os termos das línguas mais delicadas e alegres e sutis e elegantes. [...] É o discurso das raças orgulhosas e melancólicas de todos que aspiram. [...] É o meio pelo qual se deve expressar o inexpressável”. O poema de Whitman quer guardar em si “todas as criaturas da terra” (PAGLIA, 1992, p. 551), e a multiplicidade de *personas* por ele invocadas nivelam a grande cadeia do ser, onde os átomos, as partículas, as criaturas e a natureza são apenas fragmentos do cosmo.

A experiência da escrita nos Estados Unidos é, como observam Deleuze e o próprio Whitman, “convulsiva”. São imagens que se constroem por cacos de realidades heterogêneas, mas passíveis de reagrupamento. No prefácio à primeira edição de *Leaves of Grass*, Whitman (2006, p. 15) diz que “de todas as nações os Estados Unidos com suas veias repletas de matéria poética é a que mais precisa de poetas e terá sem dúvida os maiores e irá usá-los e da melhor maneira”. Como um profeta desbravador anunciando o futuro, Whitman plantou a pedra fundamental de toda a importância que o fragmento teria nas mais diversas experiências estéticas germinadas na América: da literatura *beat* aos quadrinhos, do cinema underground à *pop art*.

As repetições exaustivas de imagens extraídas principalmente da publicidade e do cinema feitas por Andy Warhol nos anos 60 discutiam não apenas temas como a *fama* e as transformações

da vida numa *sociedade pós-industrial*, mas questionavam também a situação da própria obra de arte na contemporaneidade, de como nela se inseria o cotidiano efêmero de um mundo fragmentado e consumista, utilizando materiais e elementos extraídos desse mesmo universo (fotografia, silkscreen, publicidade, cinema, moda, etc.). Na obra de Warhol termos como *seriação*, *seqüenciamento*, *variação*, *repetição*, e *acumulação*, têm fundamental importância. Diante dessa perspectiva, adverte-nos Ferrara (2007, p. 112):

Ao lado da apreensão descondicionada do cotidiano, a fragmentação da realidade é outra tônica da oxigenação perceptiva proposta pela *pop art*. A fragmentação visual, a colagem tomada como princípio sintático coloca em questão o problema do posicionamento sógnico num produto de linguagem. Ao mesmo tempo em que rompe a contigüidade, a lógica linear e hierárquica dos constituintes de um sistema sógnico, o posicionamento realça os componentes da linguagem na medida em que os paradigmatisa. A antilógica paradigmática da fragmentação visual proposta pela colagem é outra forma de propor um estranhamento do receptor porque impõe à percepção a trama, a tessitura, a rede dos signos na estruturação da linguagem e na articulação anárquica do significado que não se submete à decodificação única e acabada.

A *pop art* rompe com toda e qualquer noção de contigüidade e linearidade: a fragmentação é, portanto, princípio e sintaxe. O próprio Warhol não foi apenas um pintor ou desenhista de moda, mas atuou e contribuiu em praticamente todas as áreas da vida cultural contemporânea, performatizando a polifonia em que o mundo e a arte mergulham a partir dos anos 60, tal como apontado por Mark Francis (1994, p. 94), ensaísta e ex-curador-chefe do *Andy Warhol Museum*:

Ele não produziu apenas pinturas, desenhos, gravuras, fotografias, papéis de parede, esculturas, happenings e environments, mas foi também cineasta e videomaker, diarista, aforista, editor de livros e revistas, designer de palco em produções de teatro e dança, e produtor e empreendedor de eventos multimídia. A denominação de “artista” deu-lhe a licença para se engajar, e se entregar, em todas essas várias atividades (FRANCIS, 1994, p. 94).

Talvez por guardarem em si as imagens e a mística de seu tempo (vanguarda, sedução, provocação, glamour) os filmes dirigidos por Warhol² permanecem como lenda em seu legado. De todas as atividades por ele exercidas, seu trabalho como cineasta foi o único que, em produtividade, experimentação e vanguarda, se comparou ao trabalho como pintor e desenhista; e só em seus filmes Warhol inscreve de forma mais pessoal a complexidade performática do mundo por ele criado e seus interesses mais profundos: a personalidade, o sexo, os limites do corpo, a pornografia, a

² Não se sabe ao certo quantos Filmes Andy Warhol dirigiu. Desde os primeiros microfilmes e *Screen Tests*, até as produções finais da *Factory*, produzidas por Warhol e dirigidas por Paul Morrisay, foram centenas de filmes e alguns milhares rolos rodados. Como se sabe, a maior parte deles foi retirada de circulação pelo próprio Warhol, ainda nos anos 60, o que acabou por lhes transformar em mito: estuda-se, comenta-se e escreve-se sobre esses filmes em sua “ausência”. Apenas alguns deles, principalmente os mais “comerciais”, estão disponíveis em DVD e VHS. O trabalho de pesquisa, preservação, restauração, exibição e distribuição desse material é executado pelo *Whitney Museum of American Art* e pelo *Museum of Modern Art in New York*, com a ajuda da *Andy Warhol Foundation for the Visual Arts*. Callie Angell: “Complexos e multifacetados como os anos 60, remotos e infinitamente interpretáveis como a figura do próprio Warhol, esses filmes invisíveis têm ocupado um lugar único em nossa imaginação cultural ao longo dos últimos vinte anos (1994, p. 122).”

cultura de massas, o homoerotismo, a beleza, a loucura, a arte.

Sempre interessado na elaboração de uma espécie de pós-humanidade, semelhante àquela elaborada pelas mídias e pela publicidade, mas moldada no princípio performático de transgressão e desconstrução de convenções sociais e estéticas, Warhol transfere para sua produção cinematográfica seu interesse pela personalidade individual, pelo “retrato”, uma tema que atravessa toda a sua filmografia (e sua pintura, como é tão notório). Sua produção inicia-se com os *Screen Tests*, nos quais pessoas eram filmadas em silêncio, geralmente sentadas, durante longos minutos, seguidos das primeiras séries dos chamados *minimalist films*, “narrativas” experimentais filmadas em 1963-64. Os *minimalist films*, também chamados *silent movies* ou *silent films*, pela total ausência de som, foram suas primeiras incursões no que chamo de cinema-performance: a câmera cinematográfica como um olho que observa e absorve a própria vida, o devaneio radical de um filme sem distância do real.

Experimentais e minimalistas, eles retratavam pessoas, amigos e conhecidos em situações reais, e já traziam alguns “conceitos” que caracterizariam o cinema de Warhol: o uso da câmera estática e as longas tomadas sem corte (os rolos filmados inteiramente). O cinema-performance de Warhol cria uma tensão dialética entre personalidade e persona, documentário e ficção, realidade e ilusão, e propõe um filme que se mistura com o real. “Apenas seja você mesmo”, era a palavra de ação. Mesmo nas narrativas ficcionais posteriores aos *silent movies*, os atores conduzem a ação sem roteiro ou falas pré-estabelecidas, cada um deles performatizando a si mesmo, colocando num só plano (simulacro criado pelo olho da câmera) o cineasta, o *performer* e o espectador: a existência. No método desenvolvido por Warhol (e jamais repetido por outro cineasta, com exceção de Paul Morrissey, assistente, discípulo, colaborador), o filme deve ser afetado, modificado, enriquecido, pelo acaso, pelo esquecimento, pelo erro (humano ou técnico) e pelos choques interpessoais verdadeiros, sem dramatização:

Sob essas condições de caos calculado, a “atuação” e a filmagem de cada filme poderia se tornar, na tradição da performance de vanguarda, uma tarefa executada sob dificuldades; o que acontecesse seria gravado no filme, e essa gravação, no que resultasse, seria o próprio filme “concluído” (ANGELL, 1994, p. 131).

A seqüência dos *minimalist films* começa com *Sleep*, um filme sobre um homem dormindo, em que nada acontece (a não ser o sono do homem, ou a vida em seu curso). Warhol convidou um amigo, o poeta John Giorno, e o filmou em seu apartamento, enquanto dormia. Embora o projeto inicial previsse um filme com 8 horas de duração em um único quadro, algumas complicações por causa do equipamento usado resultaram em “apenas” 5 horas e 21 minutos de filme, e uma montagem final que alternava tomadas de diferentes partes do corpo de Giorno. Apesar dos problemas técnicos da filmagem, *Sleep* ajudaria a definir a estética Warholiana dos *silent films* que se seguiriam: a imobilidade e rigidez da câmera fixa, sem qualquer movimento, em busca do congelamento irreal da pintura.

Sleep é uma composição serial dentro da tradição de Duchamp³ – uma tradição

³ Para Stephen Koch, crítico cinematográfico contemporâneo de Warhol e autor de *Andy Warhol's World and his Films*, o paradoxo entre paralisia e movimento é fundamental nos primeiros trabalhos de Duchamp, e são um modelo metafórico de toda a sua obra, invariavelmente apontando em favor do congelamento. Para Koch,

que se consolida em impulsos de quietude e violência, entorpecendo-se num paradoxo entre paralisia e movimento. A paralisia é fundamental em sua arte. Pode-se tentar entender movimento como quietude, e quietude como movimento (KOCH, 1973, p. 37).

Depois de *Sleep* Warhol realiza filmes (quase simultaneamente, num período de dois anos, mas com durações variáveis) como *Kiss*, *Blow Job*, *Eat*, *Haircut*, *Mario Banana*, *Henry Geldzahler* e *Empire*, a obra-prima do cinema minimalista, com 8 horas de duração e uma única tomada imóvel do Empire State Building. Os primeiros cinquenta minutos de filme captam o anoitecer sobre o edifício, depois do qual os únicos movimentos são as luzes que ocasionalmente piscam, acendem, ou apagam, até que todos os holofotes sejam desligados.

Depois dos *silent films* Warhol começa a rodar seus primeiros filmes sonorizados, entre eles *Poor Little Rich Girl*, misto de documentário, ficção e performance estrelado por Edie Sedgwick, a mais célebre de todas as *Warhol Superstars*⁴. Em *Poor Little Rich Girl*, Warhol filma Edie simplesmente sendo “ela mesma” em três episódios, acordando em seu apartamento de manhã, jantando com amigos em seu restaurante favorito, e uma tarde de diversão com amigos em seu apartamento. O sentido trágico dessa saga é que Edie era, de fato, uma “pobre menina rica”, descendente de Robert Sedgwick, fundador e primeiro prefeito da colônia de Massachusetts. Apesar de bela, nobre e rica, viveu uma vida de quedas e perdas incessantes, envolveu-se com drogas e astros de rock, e morreu em 1971 de intoxicação por etanol e barbitúricos.

Em 1965 Warhol começou a experimentar um tipo mais radical de performance/show, exibindo filmes em eventos multimídia na *Factory*. Em *The Exploding Plastic Inevitable*, ou EPI, os filmes eram mostrados simultaneamente, em várias telas, sobre os músicos da banda *The Velvet Underground*, que tocava ao vivo. *Vynil*, a adaptação sadomasoquista de Warhol para o romance *A Clockwork Orange*, de Anthony Burgess, era projetado sobre o palco onde, juntamente com os músicos, os *superstars* do próprio filme dançavam freneticamente. Além da ilusão do caos e da fragmentação, o trabalho de Warhol mais uma vez apontava para a intenção de eliminar as barreiras entre o cinema e a vida, a arte e o real.

Como os filmes minimalistas de Warhol, as exhibições da EPI redefiniram toda a experiência do ato de assistir filmes, pois a platéia os recontextualizava agora como parte de um irresistível ambiente teatral, feito de música ensurdecadora, luzes estroboscópicas e performance confrontacional (ANGELL, 1994, p. 134).

o quadro *Nude Descending a Staircase* pode ser visto como uma meditação sobre essa dialética. De toda forma, o diálogo entre as obras de Warhol e Duchamp é essencial para o desenvolvimento e para a compreensão da arte contemporânea.

⁴ Fascinado por personalidades e pela presença humana, Warhol reunia dezenas de tipos em volta da *Factory* nos anos 60. *Warhol Superstars* eram personalidades que promoviam e eram promovidas por ele à condição de estrelas, celebridades instantâneas. Socialites, anônimos, artistas, transexuais, travestis, todos podiam ser um *Superstar*. No fundo, elas encarnaram seu aforisma mais célebre: “No futuro, todos serão famosos por quinze minutos”. Edie Sedgwick tornou-se muito íntima de Warhol (uma espécie de namorada platônica) e foi sua mais famosa estrela, participando de diversos filmes, entre eles o clássico *Vynil*. Alguns *Superstars* de Warhol: Ondine, Gerard Malanga, Billy Name, Viva, Ultra Violet, Nico, Candy Darling, Joe Dallessandro, Holly Woodlawn, Brigid Berlin, Valerie Solanas e Jackie Curtis. Para Warhol, uma *superstar* deveria ser interessante o suficiente para conduzir o filme sem interpretar papéis, apenas sendo ela mesma, improvisando seus próprios diálogos com a ajuda de um roteiro.

Mesmo que *Vinyl* tenha sido projetado na maioria dos shows, as EPI também foram uma oportunidade para utilizar toda a imensa produção cinematográfica anterior, restos de filmes ou rolos inteiros, projetados simultaneamente nas telas múltiplas e nas paredes da Factory. Principalmente, essas performances foram os primeiros testes de Warhol com telas de formato múltiplo, fragmentação e superposição de narrativas, e o uso de vários filmes ao mesmo tempo. Após essa prática, seu próximo passo seria *The Chelsea Girls*⁵ (1966), não apenas seu primeiro sucesso comercial, mas uma das mais radicais experiências fílmicas de vanguarda até hoje.

Montado em 12 rolos diferentes (8 em preto-e-branco e 4 coloridos), cada um “contando” um episódio separado, *The Chelsea Girls* foi filmado em diferentes quartos do Chelsea Hotel⁶, em Nova York. Os episódios são identificados pelo número do quarto em que acontecem e os *superstars* falam o tempo todo, cada um deles performatizando e interpretando a si mesmo de forma mais ou menos “ficcional”. Cada rolo foi filmado inteiramente sem cortes e todos possuem a mesma duração. Como sempre a câmera é fixa no tripé, deixando os movimentos – ou a ausência deles – para o acidente dos “atores”, o acaso: o único movimento fílmico é o uso obsessivo do zoom.

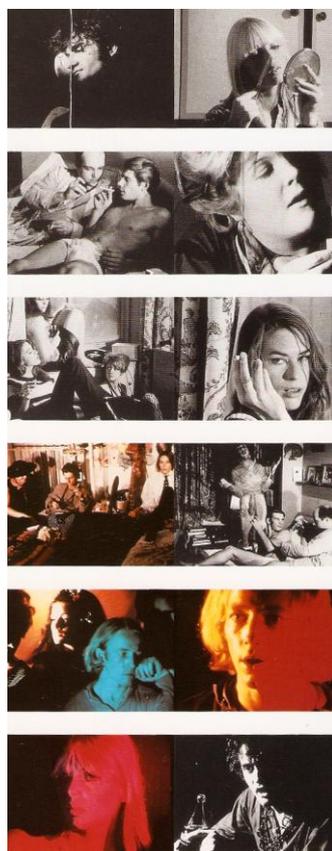


Fig. 1: Instantâneos dos 12 episódios de *The Chelsea Girls*, separadamente.

⁵ Embora tenha tido problemas com a polícia em algumas cidades onde foi acusado de pornografia, *The Chelsea Girls* foi o primeiro filme de Andy Warhol a ter distribuição comercial nos Estados Unidos, sendo exibido nas principais capitais norte-americanas.

⁶ Nos anos 50 e 60, o *Chelsea Hotel* foi praticamente o centro intelectual, artístico e boêmio dos Estados Unidos. Muitos viveram ou se hospedaram por lá, o que acabou por criar diversas lendas e lhe conferir uma aura mítica que dura até hoje. Nele Bob Dylan, Leonard Cohen e Allen Ginsberg viveram e também escreveram grandes obras. Também passaram por lá artistas como Eugene O'Neil, Thomas Wolfe, Arthur C. Clark, Janis Joplin, Jimi Hendrix, William Burroughs, Willem de Kooning, Jasper Johns, Patti Smith, Arthur Miller, e muitos outros. Em 1953, o poeta inglês Dylan Thomas morreu em um dos quartos do hotel de intoxicação por álcool.

The Chelsea Girls não considera o tempo. Ele se anexa ao tempo literal e, mergulhando em um contexto de total disjunção, confunde o sentido de duração sob o domínio do tique-taque do relógio. Verdadeiro, como um longa-metragem tradicional, ele se preocupa com a relação entre tempo e acontecimento, mas apresenta ambos num estado de total dissociação, uma desordem estruturada mas desintegrada, na qual a vida da narrativa encontra-se fragmentada e foi transformada em uma função da máquina (KOCH, 1973, p. 87).

O filme é projetado em dois rolos (ou episódios) de cada vez, numa relação de correspondência temporal na qual o fim de um episódio se separa do início do outro por apenas cinco minutos. Embora exista hoje uma seqüência oficial (a que se encontra disponível em DVD), a ordem de encadeamento dos episódios variava a cada seção, transformando a própria exibição num evento de fragmentação e performance. Cada episódio tinha seu próprio áudio e trilha sonora independentes, que eram postos em cena ou retirados de forma aleatória, como que “mixados” pelo exibidor. Orientados a “agir” até que o rolo de filme acabasse, os atores interferem no espaço cênico sem interpretar. Com a duração exaustiva de 3 horas e meia, *The Chelsea Girls* propõe um modelo de cinema fragmentário e performático, focado no culto da personalidade, da autobiografia e do corpo real, de todas as formas definindo o método cinematográfico de Warhol e redefinindo o *cinema underground* norte-americano. Foi nele que Andy começou a fazer uso do *strobe cut*, uma técnica de “edição ao vivo”, descoberta ao acaso, que consistia em desligar e religar a câmera durante a filmagem (mantendo ou alterando o quadro, o foco ou a posição), criando um *gap*, um intervalo na “ação”, na forma de um clarão de luz provocado pela queima de um quadro do negativo.



Fig. 2: Seqüência de quadros do filme *Bufferin* (1966), estrelado por Gerard Malanga, com o uso da técnica “*strobe cut*”.

O *strobe cut* afeta a sucessão dos eventos no filme pois cria distâncias, espaços, intercadências, intervalos que alteram o tempo e a percepção da ação, e ainda deixa, junto com o clarão no negativo, o estalido seco da máquina que desliga bruscamente gravado no áudio sempre

direto do filme. Até *The Chelsea Girls* Warhol filmou quase sempre sem cortes, sem intervalos, o tempo do filme querendo ser como o tempo mesmo do cotidiano. O uso do *strobe cut* dissolve a temporalidade linear em partículas, fragmentos de continuidades, interstícios. São as fendas provocadas pela “convulsão” discursiva norte-americana observada por Whitman e Deleuze; são a violência, a ebulição e o estilhaçamento do espírito partido dos homens partidos.

Quando cometeu suicídio em fevereiro de 1963 Sylvia Plath deixou, além das centenas de poemas escritos ao longo de sua carreira, o datiloscrito de *Ariel*, sua escritura alquímica, um experimento em arte, vida e morte, onde dramas e experiências pessoais (a loucura, a fúria, o sexo, a melancolia, o suicídio) eram teatralizados em performances rituais de escrita que misturavam biografia, história e alucinação. *Ariel* se tornaria uma das mais importantes obras da poesia em língua inglesa do século 20, testemunho da fratura pós-moderna, caleidoscópio de sentidos dilacerados, caricatura da alucinação polifônica norte-americana.

Assim como em Whitman e Warhol, na poética de Sylvia Plath a aproximação entre a arte e o real cria ilusões rituais que dissolvem as fronteiras entre a obra e a vida, escrevendo e transformando a linguagem com a própria existência. O corpo se impõe à escritura e a escritura lhe devolve o corte, a rasura, o estilhaço, o fragmento. Os poemas recriam a mesma dialética entre *personalidade* e *persona*, autobiografia e ficção, realidade e delírio; são simulacros nos quais Sylvia performatiza a si mesma em poemas cuja ação é interrompida por fendas, brechas violentas, fraturas. As rupturas na ordem temporal dos fatos recriados por ela rompem a lógica narrativa do poema, abrindo brechas (vácuos) com a mesma aparência dos intervalos no tempo e na percepção de simultaneidade dos eventos criados por Andy Warhol com o uso do *strobe cut*.

O poema *Ariel* configura-se, dentro do cânone plathiano, como modelo da fragmentação narrativa e imagética de sua escritura. Nele, seqüências aparentemente desconexas e antagônicas tentam ordenar uma profusão de eventos e máscaras protagonizados e personificados pelo *ser* lírico nos instantes que antecedem o nascer do dia: a passagem exata da madrugada ao raiar do sol, a transformação das trevas em luz. O título, como quase tudo em Sylvia, contém múltiplos significados, ele próprio uma representação do princípio do fragmento, da violência que desintegra e dispersa a possibilidade de unificação do sentido.

Assim, *Ariel* é o espírito etéreo de “A Tempestade”, de Shakespeare. Aprisionado por Próspero, ele trabalha usando seus poderes mágicos e encantatórios (a poesia?) na esperança de um dia libertar-se do feitiço que o mantém escravo de seu mestre (Ted Hughes?). Ariel domina a natureza, a lua e as tempestades. Seu espectro cintila no vácuo, arde em todos os lugares, mais rápido que os relâmpagos de Júpiter. Criador de demônios, faz nascer no coração dos homens a febre da loucura e o desespero.

Explicitamente, *Ariel* também remete ao conto *A Pequena Sereia*, de Hans Christian Andersen. Em nome do amor, ela foi capaz de suportar no corpo as dores mais profundas, de desistir de sua existência marinha, e de trocar aquilo que tinha de mais precioso (o canto) pela forma humana. Rejeitada depois de todo sacrifício, Ariel cumpre a sorte de toda sereia e transforma-se em espuma do mar. Mas ao invés de simplesmente extinguir-se (um destino comum às sereias), ela é salva pelo próprio sofrimento e pureza de alma, transformando-se numa filha do vento.

Ariel é também o nome do cavalo que Sylvia costumava montar em Devon, condado inglês onde morou com Ted Hughes. Na ação do poema, há entre ele a mulher uma aliança simbiótica, um agenciamento que instaura um devir-animal. Essa dialética entre reinos é a performance de um tumulto molecular agenciado na escritura, e que “constitui uma sexualidade não humana; uma irresistível desterritorialização (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 12)”.

Se o escritor é um feiticeiro é porque escrever é um devir, escrever é atravessado por estranhos devires que não são devires-escritor, mas devires-rato, devires-inseto, devires-lobo, etc. [...] Muitos suicídios de escritores se explicam por essas participações anti-natureza, essas núpcias anti-natureza. O escritor vive o animal como a única população perante a qual ele é responsável de direito. [...] Quem não conheceu a violência dessas seqüências animais, que o arrancam da humanidade, mesmo que por um instante, e fazem-no esgaravatar seu pão como um roedor ou lhe dão os olhos amarelados de um felino? Terrível involução que nos chama em direção a devires inauditos. Não são regressões, ainda que fragmentos de regressão e seqüências de regressão juntem-se a eles (Ibdem, p. 21).

Segundo a própria Sylvia anotou em um rascunho do poema, Ariel também significa “Leão (leoa) de Deus”, em hebraico. Assim, ele é a representação imagética de sua nova *persona*, seu agente transformador, seu *daimon*⁷, sua multiplicação, seu amor abominável. Como um filme-relâmpago em que a câmera absorvesse a agitação do cotidiano, o poema encena o nascimento da manhã e o momento/movimento exato da transmutação da escuridão em luz, da noite em dia, a natureza impondo-se, soberana, e a claridade abrindo suas primeiras fendas, fluindo das trevas:

Stasis in darkness
Then a substanceless blue
Pour of tor and distances.⁸

*Êxtase na escuridão.
E um azul tênue
Escorre do penhasco e se dispersa.*

Mais rápido que a visão, *Ariel* descortina a natureza e seus elementos, alternando com intensa fugacidade um jogo de contrários que vai da luz à treva. Ele é o espírito etéreo da poesia, um reflexo da verdade que a possui, ele desposa a mulher tornando-se um só, passando o espírito mágico (na cena, o cavalo) e a narradora a ter um só eixo, agenciamento do devir que dispara, numa velocidade cintilante:

God's lioness,
How one we grow,

⁷ De origem grega, *Daimon* significa um espírito de divindade inferior à dos deuses do Olimpo. Segundo Camille Paglia (1992, p.15), “o cristianismo transformou daimônico em demoníaco. Os *Daimons* gregos não eram maus – ou melhor, eram ao mesmo tempo bons e maus, como a própria natureza, na qual viviam. O inconsciente de Freud é um domínio daimônico. De dia, somos criaturas sociais, mas à noite mergulhamos no mundo dos sonhos, onde reina a natureza, onde não existe lei mas apenas sexo, crueldade e metamorfose. O próprio dia é invadido pela noite daimônica. De instante a instante, a noite pisca na imaginação, no erotismo, subvertendo nossas tentativas de virtude e ordem, dando a objetos e pessoas uma aura misteriosa, que nos é revelada pelos olhos do artista.”

⁸ A tradução do poema Ariel utilizada neste ensaio foi realizada por mim, unicamente para este trabalho, utilizando a edição fac-similar americana publicada em 2004: PLATH, Sylvia. *Ariel: The Restored Edition*. New York: Harper Collins Publishers, 2004.

Pivots of heels and knees! – The furrow

Splits and passes, sister to
The brown arc
Of the neck I cannot catch,

*Leoa de Deus,
Nos tornamos um só,
Eixo de calcanhares e joelhos! – O sulco*

*Retalha e passa, irmã
Do arco castanho
No pescoço que não consigo abraçar,*

A ação se rompe em intervalos, *gaps*, fragmentos de cenas, como um filme em que um *strobe cut* obsessivo enlouquecesse. A voz muda de tom e novamente (para sempre) a escuridão assombra, enquanto o devir Ariel-poesia-sujeito-mulher é arrastado pelo ar incorpóreo. Os “ganchos negros” simbolizam as armadilhas que enredam a *persona* cotidianamente, noite e dia, enquanto “goles de sangue negro e doce” lhe são ofertados como tentação:

Nigger-eye
Berries cast dark
Hooks –

Black sweet blood mouthfuls,
Shadows.
Something else

Hauls me through air

*Olho-negro
Bagas jorram iscas
Escuras –*

*Gotas de sangue negro e doce,
Sombras.
Algo mais*

Me arrasta pelo ar –

A mulher assume a forma de uma Lady Godiva branca, sexuada, roçando coxas e sexo no corpo do cavalo *Ariel*. Nua em pelo, o espírito atormentado se descama e se ilumina pela nova luz azul, ela mesma branca, purificada como a seria de Andersen, transformada em espuma do mar:

Thighs, hair;
Flakes from my heels.
White
Godiva, I upeel –
Dead hands, dead stringencies.

And now I
Foam to wheat, a glitter of seas.

*Coxas, pêlos;
Flocos dos meus calcanhares.*

*Godiva
Branca, me descasco –
Mãos mortas, restrições mortas.*

*E agora
Espumo até o trigo, reflexo de mares.*

E a hora azul e insubstancial de *Ariel* é interrompida pelo choro da criança, representação da realidade que interrompe bruscamente a narrativa interferindo na cena; o choque interpessoal do cinema warholiano:

The child's cry

Melts in the wall.

O grito da criança

Escorre pelo muro.

Num devir que é o agenciamento de partículas do espírito etéreo, da sereia irmã do vento, do cavalo branco e veloz, e do poder sem limites da poesia, o *ser-lírico* por fim avista e se lança contra a luz da manhã que chega, o real suspendendo o jorro/gozo da cena com sua luz de fogo, derradeiro clarão:

And I
Am the arrow,

The dew that flies
Suicidal, at the one with the drive
Into the red

Eye, the cauldron of morning.

*E eu
Sou a flecha,*

*O orvalho que se lança,
Suicida, e avança
Contra o olho*

Vermelho, fomalha da manhã.

É neste jogo místico e transcendente que Sylvia Plath cria seu “filme” repartido, além do tempo e do espaço reais. Em sua escritura Sylvia encenou pequenas narrativas nas quais congela

sensações cotidianas ou dores físicas e mentais e as converte em chamas ardentes, unindo “sua percepção emocional ao fluxo de imagens em estilhaços, alegorizando-os, [...] produzindo um impacto de aparente desorganização” (MENDONÇA, 2005, p.138).

Seu *daimon*,

[...] Assemelha-se à superfície de uma solfatara: grandes bolhas (ardentes e lamacentas) eclodem uma após a outra; quando uma baixa e apazigua-se, retorna à massa, a outra, mais adiante, se forma, infla. As bolhas “Desespero”, “Ciúme”, “Exclusão”, “Desejo”, “Incerteza de conduta”, “Pavor de perder a dignidade” (o mais perverso dos demônios) fazem “ploc” uma pós a outra, numa ordem indeterminada: a desordem mesma da natureza.” (BARTHES, 2003, p.112)

Os Estados Unidos da América são como o *daimon* de Sylvia: também assemelham-se à superfície de uma solfatara. O fragmento, o patchwork, a colcha de retalhos, lhes são próprios não apenas na literatura, na arte e na linguagem, mas em sua própria natureza, que é da ordem do agenciamento. Assim como o poema de Whitman, o cinema de Warhol ou a performance de Ariel, sua história é feita dos pedaços de todas as outras histórias.

É claro que a fragmentação é própria do humano; é um rastilho aceso pela *revolução industrial* e pelo *capitalismo*, uma rachadura que começa no deslocamento das certezas instaurado a partir da pós-modernidade e não é, portanto, um fenômeno deste ou daquele país. É certo também que desmembramento e encaixe (e a fugacidade dessas configurações) são “organizações” criadas pela própria existência. Mas pensar o fragmento é pensar na experiência fragmentária e tensiva dos Estados Unidos como nação, em como isso resulta na arte, e nos reflexos que advém dessas configurações – para o bem e para o mal – na vida do século XXI: Deus e o diabo, a cidade e o campo, originalidade e cópia, retrocesso e vanguarda, polifonia e silêncio.

Este é um tempo de fragmento. Tempo de homens fragmentados, de dias velozes, de agenciamentos de partículas. Somos segmentários, diz Deleuze. “Somos segmentários por todos os lados e em todas as direções. O homem é um animal segmentário. A segmentaridade pertence a todos os extratos que nos compõem” (1996, p. 83). Mais do que um recurso literário e cinematográfico, o fragmento é o fracasso do aprisionamento do signo e da possibilidade de univocidade do significado. O fragmento é a vitória da ebulição. Tudo é deslocável. O fragmento é a percepção e a crença de que, assim como a vida, toda arte é devir, proliferação, rizoma, labirinto, fenda. Se o inteiro está morto, só o inacabado pergunta e se expande e desliza.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova Reunião: 19 Livros de Poesia* (A Rosa do Povo). Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1985.
- ANGELL, Callie (et al). *The Andy Warhol Museum*. New York: Distributed Art Publishers, Inc.
- BARTHES, Roland. *Fragmentos de Um discurso Amoroso*. Tradução de Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo, Martins Fontes, 2003.

_____. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

CALABRESE, Omar. *A Idade Neobarroca*. Tradução de Carmem de Carvalho e Artur Mourão. São Paulo: Martins fontes, 1987.

COMPAGNON, Antoine. *O Trabalho de citação*. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

DELEUZE, Gilles. *Critica e Clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1973.

_____, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia, Vol. 3*. Tradução de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Sueli Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1996.

_____, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia, Vol. 4*. Tradução de Sueli Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1997.

FRANCIS, Mark (et al). *Andy Warhol: paintings 1960-1986*. Ostfildern: Hatje Cantz, 1995.

FERRARA, Lucrecia D'Aléssio. *A Estratégia dos Signos*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

KOCH, Stephen. *Stargazer: Andy Warhol's World and his Films*. New York: Praeger Publishers, Inc.

MENDONÇA, Maurício Arruda. Sylvia Plath: técnica e máscara de tragédia. In: PLATH, Sylvia. *Poemas*. São Paulo, Iluminuras, 2005.

PAGLIA, Camille. *Personas Sexuais: arte e decadência de Nefertite a Emily Dickinson*. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

PLATH, Sylvia. *Ariel: The Restored Edition*. New York: Harper Collins Publishers, 2004.

WARHOL, Andy. *The Chelsea Girls* (DVD). São Paulo: Magnus Opus, 2008.

WHITMAN, Walt. *Folhas de Relva*. Tradução de Rodrigo Garcia Lopes. São Paulo: Iluminuras, 2006.

ILUSTRAÇÕES:

Figura 1: ANGELL, Callie (et al). *The Andy Warhol Museum*. New York: Distributed Art Publishers, Inc., 1994. Página 136.

Figura 2: ANGELL, Callie (et al). *The Andy Warhol Museum*. New York: Distributed Art Publishers, Inc., 1994. Página 133.