

Dois corpos para Warhol: Reverberações em *Hamlet-máquina* de Heiner Müller e *Inferno* de Romeo Castellucci

Two bodies for Warhol: reverberations in *Heiner Müller's Hamletmachine* and Romeo Castellucci's *Inferno*

*Renan Marcondes*¹

Resumo

O artigo se debruça sobre a figura do artista americano Andy Warhol, através de dois aparecimentos de sua figura em obras de outros dois artistas, seja na forma de citação direta ou de relação subliminar: o diretor de teatro Romeo Castellucci e o dramaturgo alemão Heiner Müller. No primeiro caso, a figura de Warhol aparece personificada em um dos atores da peça *Inferno*, parte da adaptação teatral *d'A divina comédia* de Dante realizada por Castellucci no Festival de Avignon; no segundo Warhol figura como espectro da "máquina" desejada enquanto figura corporal pelo ator-Hamlet de *Hamlet-máquina*. Pretende-se com esse estudo refletir sobre qual a transformação no imaginário cultural operada pelo artista no que diz respeito às imagens de corpo e objetificação corporal, seja através de sua produção ou da própria constituição de sua imagem – fenômenos interligados.

Palavras-chave: Andy Warhol; corpo; teatro contemporâneo; imagem.

Abstract

This article focuses on the figure of the American artist Andy Warhol, through two appearances of his figure in the works of two artists, whether in the form of direct quotation or subliminal relationship: the theater director Romeo Castellucci and the German playwright Heiner Müller. In the first case, Warhol's figure appears personified in one of the actors of the play *Inferno*, a stage adaptation of Dante's *Divine Comedy* performed by Castellucci in Avignon Festival; the second figure Warhol spectrum as the "machine" as desired body figure by actor - Hamlet Hamlet - machine. The aim of this study is to reflect on which changes in cultural imagination are operated by the artist in regard to images of the body and its objectifications, either through their production or creation of its own image - interconnected phenomena.

Keywords: Andy Warhol; body; contemporary theater; image.

ISSN: 1414.5731
E-ISSN: 2358.6958

1 Mestre em Artes Visuais, UNICAMP. Performance art e estudos da performance. renancevaes@gmail.com

1 Benvindos ao inferno do fim da história

Tudo parece fluir. Há um prazer, talvez estético, em ver que tudo flui, como o olhar desliza, como a história segue sua inclinação – e como um navio naufraga.

Jean Gallard, Beleza Exorbitante

O pop comeu meu coração

Lady Gaga, em conversa fictícia com Andy Warhol

Há uma câmera² que funciona em *live-streaming* e nos permite ver, quando quisermos e de qualquer lugar do mundo, o túmulo de Andy Warhol (1928-1987). Sem grandes alterações ou acontecimentos, o que se lança à vista são apenas movimentos da grama que circunda o túmulo, algumas latas de sopa Campbell e flores que são deixadas pelas pessoas que lá passam (no momento da escrita dessa frase, venta-se muito, quatro latas de sopa Campbell e uma garrafa de Coca Cola velam o corpo do artista). O artista, quando em vida, sempre afirmou, direta ou indiretamente, que todas as suas questões eram comerciais, que gostaria de ser uma máquina e que acreditava no capitalismo. Sua produção, durante muitos anos, reproduziu imagens jornalísticas de catástrofes americanas, de corpos mortos e carros destruídos em consonância com ícones da moda, sapatos, mercadorias e estrelas de Hollywood. Foi também (e para nosso texto, principalmente) um dos primeiros artistas cuja imagem de seu corpo e constituição de sua persona foi tão importante e central quanto sua obra, tornando-se imagem midiaticizada e com ampla circulação. Esse corpo está morto e assim permanecerá.

Mas parece que o processo realizado por esse corpo ainda hoje está em operação, e vivenciamos densamente essa experiência a partir de artistas como Marina Abramovic, Lady Gaga, dentre outros que realizam o mesmo trânsito entre o mundo pop e o circuito da arte contemporânea. Não somente, a vivemos também enquanto projeção de um determinado ideal da figura do artista, dos seus modos de comportamento, idiosincrasias e lugar social. Porém, a figura de Andy Warhol demonstra ainda hoje sua complexidade por permanecer vinculada a um contexto – catalisado por sua produção artística - no qual o estatuto das imagens muda significativamente, sendo indubitavelmente um importante agente nessa transformação.

Partindo do pressuposto³ de que Warhol e sua obra operaram essa mudança essencial no nosso modo de entender corpo, identidade e processos de subjetivação, escolho duas obras teatrais nas quais a figura de Warhol surge, seja na forma de citação direta ou de relação subliminar: a peça *Inferno*, do diretor de teatro Romeo Castellucci e o texto teatral *Hamlet-máquina*, do dramaturgo Heiner Müller. No primeiro caso, a figura de Warhol aparece personificada em uma das atrizes da peça, parte da adaptação teatral *d'A divina comédia* de Dante realizada no Festival de Avignon. No segundo, Warhol figura como espectro da "máquina" desejada enquanto

2 <http://www.earthcam.com/usa/pennsylvania/pittsburgh/warhol/>

3 Ver: Artur Danto. *Andy Warhol*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

Andy Warhol's "GIANT" size. New York: Phaidon, 2014.

figura corporal pelo ator-Hamlet. A partir das duas obras, traçaremos um percurso onde primeiro trataremos de uma das principais operações realizadas por Warhol em suas imagens - a horizontalização das referências - para depois observarmos que tipo de reverberações sociais essa mudança paradigmática pode nos promover. O artigo, que conta com uma bibliografia direcionada ao artista e à fortuna crítica já existente das obras produzidas, em sua conclusão traz o esteta francês Jean Galard para nos ajudar a apontar para atuais reflexos da figura de Warhol nos corpos ocidentais.

2 Warhol no Inferno: qual a imagem de um corpo?

Quando você vê uma imagem horrenda muitas e muitas vezes, ela acaba por não produzir nenhum efeito.

Andy Warhol

A *Societa Raffaeallo Sanzio* é um grupo italiano de teatro experimental fundado em 1981 por dois pares de irmãos: Romeo e Claudia Castellucci e Chiara e Paolo Guidi. Oriundos da faculdade de artes plásticas (cenografia, pintura e história da arte), os integrantes da *Raffaeallo* são hoje uns dos principais nomes do teatro contemporâneo mundial, com peças marcadas pela radicalidade no uso de corpos, imagens, animais e máquinas em cena. Em 2008, o grupo produziu – sob a direção de Romeo Castellucci – uma trilogia de peças a partir de *A divina comédia* de Dante Alighieri (*Inferno*, *Purgatório*, *Paraíso*) cuja estreia se deu no Festival de Avignon.

Em linhas gerais, as três obras possuem aspectos formais autônomos e não realizam diálogos diretos entre si. Enquanto *Inferno* é uma peça que se constitui a partir de imagens abstratas compostas por um grande coro de não-atores e por uma sucessão de instalações que tomam o palco por alguns minutos, *Purgatório* apresenta uma estrutura dramática mais clara, que narra⁴ o abuso sexual de uma criança pelo seu pai e a futura redenção de ambos. Já *Paraíso* é uma instalação que fica disponível para a visita do público, e possui duas versões: em Avignon se configurava como uma sala preta de pé direito muito alto, na qual um buraco na parede expelia tanto um corpo humano quanto um jato de água; em Cesena, a instalação se tornou uma sala espelhada com um piano em seu centro e um espelho d'água sobre todo o piso.

Iremos nos debruçar brevemente sobre *Inferno* (2008) a fim de lançar luzes sobre a aparição de Andy Warhol como uma das figuras que habitam o inferno concebido por Castellucci e pensar como sua aparição cênica mobiliza nosso imaginário acerca de sua figura. Tomaremos como referência de análise a versão filmada da obra em sua estreia em Avignon, uma vez que suas apresentações posteriores apresentaram mudanças dramáticas em relação ao aparecimento de Andy Warhol e as ações do coro – elementos que nos interessam especificamente nessa discussão.

Andy Warhol é uma das três figuras da peça que possuem um traço de identidade, ou seja, que podem ser identificáveis pelo público como um indivíduo que se difere da massa de cinquenta pessoas que constitui o coro. Porém, se as outras

4 Optamos pelo verbo narrar pois todas as ações representadas no palco são antecedidas por uma legenda projetada no palco que narra as ações que serão vistas. O abuso do menino é uma ação que não é vista, apenas narrada e ouvida, com o palco esvaziado.

figuras lançam mão de seus corpos para se identificarem enquanto sujeitos (logo no início da peça, o diretor enuncia: “J’mapelle Romeo Castellucci” e uma criança picha seu suposto nome – Jean - nas paredes de Avignon), Andy Warhol possui seu nome desidentificado do seu corpo. A frase que apresenta Andy Warhol “J’mapelle Andy Warhol” apenas aparece projetada na segunda metade da peça, e ao invés de apresentar o artista, apresenta uma série de fichas de suas obras, com título e ano. Quando a imagem do artista surge, ao final da peça, ela não se identifica, ela é sua pura imagem midiática e produzida, que apenas nos encara, sem nada dizer. E a partir dessa imagem silenciosa que nos confronta que Castellucci nos traz um Warhol que opera uma mudança paradigmática na relação entre linguagem e imagem, um ponto de ruptura no qual o artista que nunca lia e apenas olhava para as imagens⁵ nos entrega novas – e ainda confusas – noções de identidade e reconhecimento. Vemos na fala do diretor que:

*Alguém pode vê-lo sempre que desejar, talvez ele seja o próprio Satã, mas talvez ele seja como Virgílio, ou como ambos. Assim como o poeta latino Virgílio, ele é um artista que já viu o inferno. O inferno de Warhol é a superfície, o silêncio, o nada da linguagem. Para o personagem de Andy Warhol, eu trabalhei com uma máscara. Ele é minha referência a uma época, mais do que a uma história, porque é com Andy Warhol, em certo sentido, que a história acaba. O retrato de Mao Zedong e de uma banana tem o mesmo valor, o que significa que a história deve ter quebrado. (Castellucci *apud* Laera, 2010, p. 8, grifos nosso)*

Zerar o valor histórico e diferencial gerado pela linguagem para construir, sobre ele, um sistema superficial e horizontal de imagens. Para Castellucci, é essa operação complexa que vincula o artista às figuras infernais de Dante. Porém – como constata em outra entrevista - nesse vínculo o inferno que se constitui não é das profundezas, mas sim das superfícies, que revela a fragilidade e a força da linguagem enquanto elo que nos constitui. (Castellucci, DVD *Inferno*)

Deixemos momentaneamente a peça de lado para olhar para a série de obras *Death Series*, que parece fornecer bases mais sólidas para essa estranha equalização das imagens que Castellucci cita. A série compreende diversas obras realizadas entre 1963 e 1967, iniciadas um ano após a morte de Marilyn Monroe e contemporâneas às suas icônicas serigrafias. Aqui, Warhol já parece operar nas vias dessa horizontalização: a imagem de Marilyn sorridente e a de uma morte aleatória de um desconhecido ganham o mesmo valor sob um regime de circulação midiática, tornando a morte “uma série de atos repetitivos e múltiplos cujas imagens circulam entre íntimos e estranhos”⁶ (Phelan, 2013, p. 214, tradução nossa).

Peggy Phelan, em um breve texto sobre as *Death series*, cita que seu uso da cadeira elétrica (que figura em diversas obras, inclusive após as *Death series*) cria “[...] sua mais potente expressão da intrincada relação entre a força abstrata da morte como repetição e a experiência íntima da morte como um evento singular desolador”⁷ (Phelan, 2013, p. 214, tradução nossa). Para a autora, é essa “intrincada relação”

5 Frase que figurava em um cartaz de Andy Warhol em exposição de 1968 no Moderna Musset.

6 “[...] a series of repetitive and multiple acts whose images circulate between intimates and strangers.”

7 “[...] his most potente expression. Of the entwined relationship between the abstract force of death as repetition and the intimate experience of death as a starkly singular event.”

que equaliza as imagens em Warhol e é a partir dela que podemos começar a pensar no artista a partir de uma perspectiva que vá além da iconoclastia ou da iconofilia. Para tanto, nos será central a noção de “realismo traumático” que Hal Foster apresenta para discutir o artista e sua posterior influência na arte contemporânea.

Essa noção parte, principalmente, do modelo teórico lacaniano desenvolvido em 1964 no seminário “O inconsciente e a repetição”, contemporâneo à produção de Warhol sobre a morte que citamos acima e no qual Lacan “define o traumático como um encontro faltoso com o real. Na condição de faltoso, o real não pode ser representado; só pode ser repetido; aliás, *tem de ser repetido*” (Foster, 2014, p. 128). É a partir de Lacan que Foster nos encaminha para a síntese do seu argumento:

[...] a repetição em Warhol não é reprodução no sentido da representação (de um referente) ou simulação (de uma simples imagem, um significante isolado). A repetição, antes, serve para *proteger* do real, compreendido como traumático. Mas essa mesma necessidade também *aponta* para o real, e nesse caso o real *rompe* o anteparo da repetição. É uma ruptura não tanto no mundo quanto no sujeito – entre a percepção e a consciência de um sujeito tocado por uma imagem. (Foster, 2014, p. 128-129)

É essa perspectiva da morte que parece apontar na obra de Castellucci em diversos momentos, como uma imagem realista que nos é apresentada consecutivamente e que, pela sua própria repetição tediosa e compulsiva, reposiciona nossa própria representação dela. Se Foster coloca que a repetição em Warhol é tanto um escoamento do significado quanto uma dupla ação de defesa e produção de afeto (Foster, 2014, p. 127), podemos voltar para a peça e perceber, nas imagens geradas pelo coro, movimentos consonantes que nos direcionam para a figura de Warhol e para uma possível reflexão imagética acerca dessa repetição e suas reverberações.

Logo no início da peça, o coro – que sempre se movimenta em conjunto - se coloca contra o fundo do palco (que é montado na frente de um edifício em ruínas de Avignon) e o chuta conjuntamente durante alguns minutos. Vemos que o coro aqui, diferentemente do usual, não comenta a ação cênica de personagens centrais, mas indica que seu lugar na peça será o de realizar uma série de ações repetitivas e que não se transformam, materializando cenicamente a experiência comum humana que Andy Warhol se debruça em sua obra.

Se inicialmente as ações são apenas repetições simples de ações, como cair, chutar, andar ou segurar uma bola de basquete, ao longo da obra a relação com Warhol torna-se cada vez mais direta. Aos 38 minutos da apresentação, diversas duplas ou trios (de diferentes idades, sexo, etnias) separam-se do coro para realizar ações simples de afeto, como abraçar, fazer carinho, olhar nos olhos um do outro, estender a mão. Durante todo o tempo de realização dessas ações, podemos ouvir ao fundo o barulho de diversos carros derrapando e batendo. Ao passo que a a cena vai se desenvolvendo, as imagens começam a se tornar dúbias (por exemplo, um carinho feito pelo pai nos ombros de seu bebe dá a leve impressão de que ele está a estrangulá-lo) até se tornarem claramente violentas. Essa violência, porém, assim como as imagens de afeto, é representada de forma objetiva e repetitiva ao longo da cena.

A partir do coro e da possibilidade cênica de repetição por ele gerada, Cas-

tellucci opera em uma chave próxima a de Warhol, tornando a repetição e a aparente superficialidade das imagens apresentadas seu próprio motor, fazendo com que a potência surja delas justamente ao nos fazer perceber que essas imagens, assim como outras diversas que nos rodeiam, não são nem simulacros (ou seja, completamente esvaziadas) nem referentes diretos a um mundo supostamente real, mas sim elementos faltosos⁸, que nunca se completam justamente por suprimirem algo invisível – e profundamente perturbador – através da repetição. É somente a partir da percepção de um artista que repete incessantemente o que já encontramos aos montes nas gôndolas de supermercado que podemos perceber, pelo condensamento e deslocamento dessa repetição, o quanto ela é, por si só, perturbadora e infernal.

Na cena seguinte a repetição se mantém: o coro sobe, um por um, em uma alta estrutura para se jogar de cima dela, em uma ação que remete diretamente às obras *Suicide (fallen body)* e *A woman's suicide*, ambas de 1963. É nesse momento que a frase que apresenta o artista e que citamos no começo da análise surge projetada ao fundo. Ao ser introduzido, percebemos que as imagens produzidas pelo artista não são vistas, apenas indicadas pela sua ficha técnica projetada em larga escala, novamente em contraponto a uma ação repetitiva do coro.

Dada a relação direta entre repetição e as obras de Warhol, a alienação e a objetificação exaltadas pelo artista durante sua vida voltam na obra de Castellucci na forma de um inferno onde esse sistema funciona em nível máximo: todos os corpos se movimentam juntos, as imagens mais violentas estão equalizadas às mais afetivas, a inconstância de ação das crianças está enjaulada em um cubo de vidro. É como se Castellucci nos apresentasse o inferno como o mundo imaginado por Warhol, um lugar no qual, para se chegar no irreal que circunda nossa ideia de inferno, tivéssemos que repetir inúmeras e infinitas vezes as coisas mais banais e cotidianas que nos circundam: bolas de basquete, gestos de afeto, a voz... Repeti-las até que elas nos esvaziem completamente, como coloca Warhol ao falar: "não quero que seja essencialmente o mesmo – quero que seja exatamente o mesmo. Porque quanto mais você olha para a mesma coisa, mais o sentido escapa, e melhor e mais vazio você se sente" (Warhol *apud* Foster, 2014, p. 127). É, sem dúvida, um inferno absolutamente humano, que nos é possível e próximo.

Mas é na última cena da peça, quando Warhol finalmente surge em cena, que podemos apontar leituras de como essa perspectiva da morte, que traçamos com Warhol-Foster-Castellucci, reverbera no corpo do próprio artista pela ótica da peça. De um carro completamente amassado, uma atriz vestida como Andy Warhol e portando uma grande máscara do artista sai lentamente e olha para a plateia. Após bater poucas e lentas palmas, fotografa a plateia para após se jogar de cima do carro diversas vezes, assim como os atores do coro na cena prévia. A cada vez que se joga, uma televisão cai do alto do edifício onde a peça é apresentada. Assim, as televisões, que exibem letras (formando a palavra *étoiles*, estrelas em francês), ao término da peça apenas forma a palavra "toi" (tu), com as televisões que sobreviveram às quedas de Warhol. É com as sucessivas mortes de Warhol que a peça se conclui, assim como foram sucessivas as representações de morte pelo artista ao longo de sua carreira e a

8 Ver: Georges Didi-Huberman. *Imagens apesar de tudo*. Portugal: KKYM, 2012.

própria necessidade de morrer, mesmo que simbolicamente, para alcançar o que sua *práxis* demandava, como formula Thierry de Duve ao constatar que:

Não se embarca na existência da máquina aperfeiçoada, não se torna uma câmera ou um gravador, sem levar em conta a existência de todas as máquinas e sobretudo as que matam: a cadeira elétrica e os túmulos em volantes dos acidentes de carro. Não se embarca na criação de um autorretrato como uma lata de sopa Campbell sem se colocar nas caixas de latas de sardinha de *Tuna fish disaster*. Talvez para que o trabalho perdurasse, o homem tivesse que morrer (De Duve, 1989, p. 14).

Warhol morre diversas vezes para que as estrelas tornem-se um *tú*, adereçado a cada pessoa do público que lê aquelas letras em grandes televisores. O que Castellucci nos coloca parece dizer respeito ao embate entre a permanência das imagens buscadas por Warhol e seu corpo, e o quanto um precisa morrer para que o outro perpetue. Podemos aqui, enfim, voltar para as três apresentações da peça e ao fato de Andy Warhol nunca se apresentar fisicamente, pois há algo em comum em relação as três figuras que se apresentam (o diretor, a criança e o artista): todas portam uma mesma pele de lobo que os envolve e que passa por corpos ao longo da peça. Castellucci a obtém, de quatro e pelas mãos de um assistente, após se apresentar e ser atacado por cachorros; o garoto recebe de outro ator e o veste como uma capa, antes de pichar seu nome; por fim, Andy Warhol a retira de dentro do carro amassado, a veste e volta para o carro, finalizando a peça.

Mesmo sem a possibilidade de encontrar significados ou correspondências diretas entre as três figuras, podemos entender que elas possuem relação, que certamente opera mais num campo sensível do que em uma análise teórica. Porém, é certo que a figura de Warhol, silenciosa, mascarada, possível Lúcifer encontrado no décimo círculo de Dante, não precisa se apresentar. Ela é a própria imagem superficial, o que sobra quando o nome Andy Warhol se descola de um corpo e se impregna em objetos, obras, fotos, filmes. Ela é a carcaça que resta de um corpo que precisou se tornar o mais superficial possível para alcançar, em obra e vida, a superficialidade das imagens, tornar todos estrelas *para além* dos quinze minutos. E é desse corpo, carcaça que não nos dá respostas claras para nada, tanto quem percorre o Inferno como quem o comanda, que pudermos dar novos passos para perspectivas do corpo e sua relação com as imagens que dele se produz.

3 Dupla máquina: Hamlet-máquina e o gênero ampliado

Das suas tumbas (cátedras), os filósofos mortos atiram os seus livros sobre Hamlet. Galeria (balé) das mulheres mortas. A mulher na forca. A mulher com as veias cortadas. Etc. Hamlet contempla-as com a postura de um visitante de museu (teatro).

Heiner Müller, *Hamlet-máquina*

Hamlet-máquina foi um texto escrito em 1977 pelo dramaturgo alemão Heiner Müller, resultado de um processo de tradução que o autor estava fazendo do tex-

to *Hamlet*, de William Shakespeare⁹. A dramaturgia resultante, composta de cinco monólogos sem estrutura dramática, é constituída por inúmeros trechos e citações de outros autores¹⁰, por vezes mantidos em sua língua original. Conforme podemos ver na biografia do autor, dentre alguns dos fatores que o interessavam na escrita do texto estavam a “destruição do modo de vida burguês, a saída da vida burguesa, a entrada na ilegalidade” (Müller, 1997, p. 214), fator que, para Müller, estava diretamente vinculado à eventos históricos como os de Ulrike Meinhof e Susan Atkins¹¹, além de se reportar à crise do pensamento comunista e um problema de comunicação que se estabelecia no período entre a Alemanha e outros países (“Queria incluir diálogos, não era possível, não havia diálogo” [Müller, 1997, p. 214]). Andy Warhol em nenhum momento figura diretamente no texto de Müller, e as únicas sugestões que remetem a sua figura encontram-se no título da obra e em algumas frases ao longo do texto, também vinculadas a automatização humana e sua possível transformação em máquina. Uma vez que o aparecimento de Warhol não é direto, voltemos ao texto de Shakespeare para, a partir dele, desvelarmos de que forma Müller constata – assim como Castellucci – a associação entre Warhol e o fim de uma época para assim, apontar uma possível transformação no nosso imaginário de corpo.

Para pensarmos a relação entre o que é proposto como forma-conteúdo de *Hamlet-máquina* e o modo como a civilização alemã se encontrava no decorrer do século XX, precisamos voltar à importância da figura de *Hamlet* na Alemanha no final do século XIX e início do XX, que o transformou em uma espécie de imagem-síntese de um “vingador resoluto que ultrapassa seu niilismo em nome de ideais mais altos e eventualmente abraça suas obrigações patrióticas e masculinas de matar e morrer por seu Pai/terra”¹² (Romanska, 2007, p. 62, trad. nossa). Ao passo que a figura de Hamlet sintetiza esse ideal alemão (que mais tarde se traduziria, violentamente, no nazismo) a figura antagônica de Ofélia se reforçava no imaginário alemão como um Outro soterrado, melancólico, ingênuo e autodestrutivo.

Já em *Hamlet-máquina*, Ofélia reaparece como alter ego feminino de Hamlet, espécie de “duplo monstruoso” do príncipe. A crise da masculinidade de Hamlet no texto de Müller (seu Hamlet diz, na cena 3: “Eu quero ser uma mulher”) reporta não somente à crise de identidade nacional ocorrida na Alemanha com o fim da guerra e a divisão entre leste e oeste, mas também a um retorno da figura passiva e feminina como a vingadora, que é sujeito ativo e não objeto passivo da história e que – como coloca o próprio Müller – pensa em algo quando nada mais anda no plano dos homens (1997, p. 215). O fantasma do cadáver passivo e afogado da Ofélia de Shakespeare retorna como figura assombrosa para Hamlet, uma “máquina mítico-explosiva das guerras de gênero”¹³ (Romanska, 2007, p. 65, trad. nossa), que sintetiza a figura da feminista radical que se coloca contra um homem-máquina controlador e violento.

Ao nos depararmos com a figura de Warhol, é impossível não encontrar nele

9 Sua primeira montagem data de 1979, em Paris, com diversas montagens posteriores na República Federal da Alemanha. Apenas em 1990 o texto tem uma montagem dirigida por Heiner Müller, intitulada *Hamlet/Maschine* e com oito horas de duração, entrecruzando o original de Shakespeare e o texto de Müller.

10 Uma análise aprofundada da dramaturgia de Müller a partir dos textos que o originaram pode ser vista no livro de Ruth Röhl, *O teatro de Heiner Müller*.

11 Müller finaliza seu texto com uma frase de Atkins, já a imagem do rosto de Meinhof depois de morta foi durante muito tempo pleiteada pelo autor como um elemento essencial na publicação do texto (tentativa que não obteve sucesso).

12 “[...] resolute avenger who overcomes his nihilism in the name of higher ideals and eventually embraces his masculine/patriotic obligations to kill and to die for his father/land.”

13 “[...] an exploding myth machine of the gender wars.”

traços desse homem-máquina. Seu livro de memórias, assim como seus diários, é repleto de afirmações categóricas que indicam esse caminho rumo à uma objetificação e negação dos sentimentos, funções e processos humanos:

Durante os anos 1960, acho, as pessoas esqueceram o que devia ser emoções. E acho que nunca mais se lembraram. Acho que uma vez que vemos as emoções por certo ângulo, nunca mais podemos pensar nelas como reais. Isso foi mais ou menos o que aconteceu comigo. (Warhol, 2008, p. 42)

Penso nas pessoas comendo e indo ao banheiro o tempo todo e me pergunto por que elas não colocam um tubo no traseiro que pegue tudo que elas comeram e recicle de volta para a boca, regenerando tudo, e aí elas nunca vão ter de pensar em comprar comida nem em comer. E não teriam nem de olhar aquilo – não seria nem sujo. Se quisessem poderiam colorir artificialmente aquilo na entrada de volta. Rosa. (Warhol, 2008, p. 166)

Se, na forma de um caderno de pensamentos, a proposta de Warhol parece escatológica e absurda, no registro poético de Müller uma proposta parecida se torna metáfora: “Sento-me na minha merda, no meu sangue. N’algum lugar são rompidos ventres para que eu possa morar na minha merda.” (Müller, 1987, p. 31). Podemos continuar delineando aproximações ainda a partir dos mesmos textos: Se Warhol desejava automatizar tanto os processos de produção quanto os afetos que os estimulavam, pois “máquinas têm menos problemas” e “todo mundo deveria gostar de todo mundo”, parece ser motivo semelhante que leva o intérprete de Hamlet a constatar: “Quero ser uma máquina. Braços para agarrar pernas andar nenhuma dor nenhum pensamento” (Müller, 1987, p. 31). A ausência da dor e do pensamento, enunciadas pelo intérprete em Müller, são constatadas por Thierry de Duve como centrais em Warhol, cujo desejo era ser sem desejo e estar além do sofrimento ou da morte, o que nos possibilita perceber que, nos dois casos, a busca é por se ausentar de um próprio do “humano, do interior, do profundo” (De Duve, 1989, p. 4), seja ele uma profundidade dos afetos e desejos quanto da própria carnalidade do corpo, exposta em excreções contínuas. A aproximação desses discursos¹⁴ nos deixa rastros para pensar que, tanto na “utopia cínica” de Warhol quanto na constatação apocalíptica de Müller, podemos ler nas entrelinhas que o capitalismo venceu.

Porém, o que nos interessa aqui não são apenas as aproximações ou distanciamentos (que certamente demandam uma análise mais longa e aprofundada) mas sim pensarmos nesse eixo construído por Müller no qual tanto Hamlet quanto Warhol configuram-se como homens que perceberam a crise da autoria gerada com o final do modernismo artístico¹⁵ e que realizam uma ruptura na história com seus

14 É claro que as aproximações são também contrastadas por uma série de distanciamentos que podem ser brevemente citados aqui: em Müller ser uma máquina parece estar mais vinculado com a redução à uma dimensão humana, um corpo que apenas produz incessantemente (algo como a máquina de cortes deleuziana) enquanto a máquina de Warhol é uma máquina que apenas consome, uma síntese do capital constante que não trabalha e não produz valor. “É não querer ser nada além da imagem, superfície, um pouco de luz na tela, um espelho para as fantasias e um imã para os desejos de outros – algo do narcisismo absoluto.” (De Duve, 1989, P. 4). Novamente é a partir da citação escatológica de Warhol que podemos constatar essa diferença. Enquanto Müller coloca a imagem de um corpo sem fronteiras, no qual os próprios excrementos são seu repouso e onde tudo apenas se direciona para fora da pele, a imagem de Warhol está vinculada a um processo de contínuo fluxo entre ingestão e excreção, espécie de síntese absurda do processo digestivo. Além disso, economicamente falando, ser uma máquina para Warhol pode ser pensado como uma proposição de que o artista não trabalha, que entre produtor e produção não há diferença alguma, que, como ele mesmo diz: “está tudo na superfície”. Justamente por isso sua persona “era ela mesma um de seus trabalhos – um tipo de encarnação do artista dos tempos modernos” (Danto, 2001).

15 Lemos no início do último ato: “Meu drama não se realiza mais. Atrás de mim monta-se a cena. Por pessoas às quais o meu drama não interessa, para pessoas às quais ele nada importa. A mim ele também não interessa. Não entro mais.” (Müller, 1987, p. 29)

gestos supostamente iconoclastas. Como vimos na peça de Castellucci e na análise de Foster, essa ação, inicialmente destruidora¹⁶, horizontaliza as imagens e, portanto, reconfigura noções de poder, dominação e representatividade.

É a partir dessa constatação que podemos introduzir uma outra figura, antagônica como a Ofélia de Müller: Valerie Solanas (1933-1988), atriz e feminista radical que tentou matar o artista a tiros por identificar nele a imagem símbolo de um artista homem e dominador que objetifica ao máximo qualquer grau de humanidade na produção artística. *Hamlet-máquina* é publicado em 1977, mesmo ano da publicação de *S.C.U.M. Manifesto*, obra de Valerie Solanas que propõe um mundo utópico no qual apenas mulheres existirão, sem governo, economia e arte, sendo até hoje um texto referencial para o movimento feminista radical. Em *S.C.U.M.*, observamos novamente a presença da máquina como metáfora para o homem: “Chamar um homem de animal é bajulá-lo [...] ele é uma máquina” (Solanas *apud* Weber, 2007, p. 18).

Nessa cartela de figuras femininas radicais como Meinhof e Atkins, Solanas também figura. Homossexual, mudou-se para Nova York após graduar-se em psicologia, trabalhando como prostituta enquanto escrevia seus primeiros textos. Sua relação com Andy Warhol foi pontual, entregando uma de suas peças a fim de que ele a montasse - algo que nunca aconteceu - e depois sendo chamada para participar de seu filme *I, a man* (1967). Durante esse período, passou a perseguir e ligar constantemente para Warhol objetivando a montagem de sua peça e a ajuda do artista na divulgação do seu manifesto. Sem sucesso, entrou no estúdio do artista no dia 3 de junho de 1968 e deu três tiros em seu peito, entregando-se para a polícia logo depois¹⁷. Andy Warhol sobreviveu, mas sua percepção da realidade - e, por conseguinte, sua obra - mudaram para sempre após o tiro:

Antes de atirarem em mim, eu sempre achei que estava mais metade lá do que inteiro lá - sempre desconfiei que estava assistindo à televisão em vez de viver a vida. [...] No momento em que estava levando os tiros e desde então, eu sabia que estava assistindo a televisão. (Warhol, 2008, p. 107)

Quase dez anos depois do ocorrido, os textos de Solanas e Müller são publicados. Tendo ou não ouvido falar diretamente de Solanas, o dramaturgo escreve seu texto logo após uma viagem para a América, da qual retorna falando que uma montagem norte-americana de *Hamlet* deveria se focar em Ofélia, pois assim se direcionaria mais ao contexto social dos Estados Unidos no período (Weber, 2007, p. 18). Voltando ao texto de Müller, é importante detectar que essa figura feminina e revolucionária termina o texto amarrada dos pés à cabeça por dois homens de branco - em uma imagem que remete diretamente à um contexto hospitalar - sob um mar profundo¹⁸, sugerindo que sua rebelião foi interrompida, ou mesmo que seu discurso nunca foi são. Nas palavras do autor “[...] a revolução, representada por Ofélia/Electra, é finalmente silenciada” (Müller *apud* Romanska, 2007, p. 73), como foi silenciada a tentativa utópica de Solanas após sua internação em um hospital psiquiátrico.

16 “[...] rasga-se a fotografia do autor [...] racha com a machadinha as cabeças de Marx, Lenin, Mao” (Müller, 1987, pp.31-32).

17 Referências mais completas sobre a biografia podem ser encontradas no filme *I shot Andy Warhol*, de Mary Harron e na biografia romaneada de Sara Strindberg *Escuela de sueños*.

18 Se no texto de Shakespeare Ofélia termina afogada, sob o mar, sua primeira aparição no texto de Müller confirma: “Eu sou Ofélia. Aquela que o rio não conservou” (Müller, 1987, p. 27) e no fim, volta para debaixo do mar, amarrada a uma cadeira de rodas por homens.

O texto acaba então denunciando um fracasso duplo: a do homem pensador (artista/filósofo), que se envolveu política e artisticamente em um mundo cínico, para o qual “seu drama não tem mais lugar”¹⁹, e a da mulher-símbolo da revolução de gênero, que acaba encurralada no paradoxo ético de sua própria ação²⁰. Poderíamos então detectar, em *Hamlet-máquina*, um suposto pessimismo ou uma descrença nas tentativas de transformação social? Não, pois mesmo com Ofélia amarrada e Hamlet preso na armadura de seu Pai-pátria, há a voz de Electra²¹ que surge de dentro do corpo de Ofélia no último monólogo, que ressoa como a voz de Heiner Müller para um homem contemporâneo completamente destituído de noção histórica.

Esse esquecimento histórico, como Müller nos lembra, é “antirrevolucionário” (Müller *apud* Weber, 2007, p. 22), e é ao homem seu (e nosso) contemporâneo que Müller faz questão de, nas figuras de Ofélia e de Hamlet e nos fracassos que ambos apresentam, indicar a crise que foi o século XX enquanto sintoma de um projeto moderno de humanidade. Nesse século, em meados dos anos 70, no meio do “coração das trevas”, Müller-Electra nos grita: “Abaixo a felicidade da submissão” (Müller, 1987, p. 32), e nos recorda que há um campo tenso operado na obra de arte que deixa em aberto as imagens de um futuro possível. Nesse futuro apontado por Müller a partir de um presente profundamente transformado pela horizontalização das imagens de Warhol, tanto homem quanto mulher não tem mais lugar, muito menos seus regimes de representação e de imagem. Warhol-Hamlet-homem enquanto iconoclastas encurralados nas representações de mundo por eles criadas e Ofélia-Solanas-mulher enquanto forças transformadoras encurraladas em sua própria condição de gênero não mais conseguem existir. Aqui, a equalização de imagens aponta para um caminho: o das novas e constantemente mutáveis configurações de corpo. Que venha Electra.

4 Considerações finais (ou pelos novos corpos que ainda vivem)

Tudo se torna mais belo quando não se pode fazer mais nada

Jean Gallard, *Beleza Exorbitante*

Quantos males suportastes
por amor da liberdade!
Hei-la enfim recuperada
graças à bravura vossa!

Fala final do coro em *Electra*, de Sófocles

O teórico Jean Gallard, em certa altura do seu livro *Beleza Exorbitante*, constata que “antes de abusar de *algo*, a arte abusa de *alguém*” (Gallard, 2012, p. 59). Nosso

19 Importante colocar que, a parte dos pós-estruturalistas, grande parte de críticos constata em Warhol um caráter diretamente político, seja pela via da exposição do consumo do acidente e da mortalidade (como coloca Thomas Crow) ou pelo argumento já traçado de Hal Foster, no qual o artista opera em torno do realismo traumático: “Se você não pode derrotá-los, sugere Warhol, junte-se a eles. Mais: se você entrar totalmente no jogo, acabará por expô-lo; ou seja, revelar o automatismo e até o autismo desse processo, por meio de seu próprio exemplo excessivo” (Foster, 2014, p. 126).

20 Tomamos aqui como base a argumentação de Magda Romanska, na qual a violência da ação de Ofélia é vista como a adoção de uma lógica masculina, que tanto libera quanto incapacita a mulher.

21 Personagem da mitologia grega, filha de Agamêmnon e Clitemnestra, que figura como personagem principal das peças homônimas de Sófocles e Eurípedes.

breve percurso sugere que Warhol foi um dos poucos artistas que, mesmo não operando com procedimentos performáticos, impregnou seu corpo e obra de um caráter performativo tão vertical que rompeu com noções prévias de história, gênero, importâncias, dualidades. Warhol se permitiu esse abuso.

Gallard nos fornece um panorama niilista da nossa atual situação, na qual “essa extensão do neutro, essa impossibilidade do acontecimento, é exatamente o que nos acontece hoje, é o acontecimento” (Gallard, 2012, p. 92) e aonde mazelas sociais como escândalos da injustiça, do terrorismo cego ou da repressão brutal, “tudo isso vem se anular na tela da televisão” (Gallard, 2012, p. 92). Certamente a contribuição de Warhol para a construção dessa situação é ímpar, pois com ele o mundo perde contraste, tornando-se “inconsistente até a transparência” (Gallard, 2012, p.91). O panorama de Gallard não é apocalíptico (“não há apocalipse”, diz o autor), é superficial e raso. Ou seja, é “warholiano”.

De um tempo inundado de *tablets*, microcomputadores pessoais, dinâmicas existências mediadas por aplicativos e sites de relacionamento, falamos sobre um Warhol que certamente se apaixonaria por todo esse aparato que torna a televisão obsoleta e que o separaria ainda mais de uma suposta realidade física do mundo. Um mundo de superfície das telas, contatos em *live-streaming* com corpos conhecidos, desconhecidos - vivos e mortos - de contagem numérica de gostos, desgostos, vontades e desejos, de listas e tabelas para relacionamento, de jogos de realidade virtual, de constante atualização breve do mundo todo. Um mundo de superfícies lisas e finas, de *designs* arrojados e minimalistas, em que o peso das coisas é cada vez menor, assim como sua duração. Obsolescência programada para homens sem história. Mas o que falamos para esse Warhol, que mesmo morto nos observa de seu túmulo via *webcam*? A partir da reflexão levantada pelas duas obras, duas hipóteses se levantam.

A primeira é que Warhol marca a emergência do homem comum como a figura central do nosso tempo. Gallard se pergunta: “Será preciso admitir que chegou um novo tempo que seria o da banalidade generalizada e do esgotamento do mito?” (Gallard, 2012, p. 82) Nessa perspectiva apontada pelo autor, quem sucede ao príncipe, ao herói, ao aventureiro, não é – como costumamos supor – “o apresentador de televisão [...], a atriz mais bem premiada, nem o empresário mais bem pago” (Gallard, 2012, p. 82), mas sim o homem comum, como a verdadeira figura mítica contemporânea. Warhola, garoto pobre de Pittsburgh, que emerge como Warhol, sua versão midiaticizada, maior figura pop de seu tempo, a quem é solicitada opinião sobre tudo e que nada tem para responder sobre nada disso²². Na reafirmação constante de que o artista pode ser um sujeito vazio, vendido e alienado Warhol opera uma mudança no estatuto da expressão, na visibilidade dos sujeitos, na possibilidade de se colocar perante o mundo todo. Perante essa hipótese – e a crescente enxurrada de comentários, discussões, opiniões, “achismos” e distorcidas liberdades de expressão que nos cerca na superfície virtual que navegamos – fiquemos por ora com Gallard, que pode estar se repontando tanto à Warhol quanto a qualquer um de nós:

Na realidade, não será aí, nesse lugar comum do desinteresse em relação a todos

22 Nessa entrevista de 1966 disponível no Youtube, Andy Warhol cinicamente responde a todas as perguntas do apresentador repetindo as mesmas perguntas realizadas: <https://www.youtube.com/watch?v=m0KxWkXoCzo> Acesso em: 29 set. 2015

os mitos, que nasce a verdadeira figura mítica de nosso tempo? O não campeão, o anti-herói, o indivíduo recentemente promovido a representante das “pessoas de verdade” se confirma a cada descrição de sua pessoa comum. Sondado, pesquisado, incansavelmente questionado, ele expressa suas opiniões, suas preferências, suas rejeições. Revela suas modestas aspirações, suas apreensões diante do futuro (infelizmente tão incerto), Ostenta, em relação aos mitos, uma descrença divertida ou, cada vez mais, uma indiferença desiludida. [...] É dotado de uma infalível sensibilidade às tendências coletivas profundas. Conta somente consigo para saber quem somos e para onde vamos (Gallard, 2012, p. 88-89).

Porém, a segunda hipótese parte também da superficialidade warholiana, mas aponta para um horizonte muito mais profícuo: o dos movimentos sociais de sexualidade e gênero. Em um período no qual o movimento feminista estava realizando seus primeiros gestos, Andy Warhol estava – talvez ingenuamente – apontando para uma crise de representação que transformaria os estudos de gênero na virada dos anos 1990 para o século XXI. A identidade que Warhol produz para si é liquefeita e contraditória: homossexual e dominante, cínico e ingênuo, introspectivo e popular, o artista aponta para um caminho no qual um sujeito não precisa de uma identidade estanque para estar em relação à um mundo que implora por ela. Na superfície de seu corpo tudo pode existir pelo tempo que desejar, sem que haja uma explicação ou função.

Portanto, se falamos de Warhol como um iconoclasta, é nos mesmos termos apresentados por Claudia Castellucci, no qual a iconoclastia “não é uma anulação das formas, mas uma transformação figurativa, uma verdadeira transfiguração”²³ (Castellucci C. 2003, p. 32, tradução de Laymert Garcia), ou seja, não é um termo negativo, mas sim positivo, procedimento no qual se quebra o ícone para mostrar “uma imagem que porta o signo dessa ruptura e que está em competição, em potência, com a de “antes”²⁴ (Castellucci C. 2003, p. 24) Talvez isso nos esclareça a impressionante contraditoriedade de Warhol, uma vez que suas imagens sintetizam a competição entre as estruturas históricas e midiáticas nas quais o artista se debruçava e o novo verniz que era dado a elas, pasteurização saturada que age sobre o mundo nos moldes abaixo:

Antigamente, esperando o incêndio do dia da revolução que estava próxima, o anarquista, de certa forma, agia de modo artesanal, individualmente, localmente, secretamente. Opunha um gesto repentino, esplêndido e solitário à ignomínia circundante. Seu desafio era um ato espetacular, de suprema beleza. Mais tarde, dado que a beleza, mesmo suprema e estupefante, servia bem demais às expectativas de uma sociedade corrompida, a cultura punk optou com raiva por uma feiura agressiva, pública e duradouramente exibida. “De agora em diante”, como diria o historiador apocalíptico, nem sequer é necessário infligir-se estigmas indelévels nas faces e na testa. Basta olhar o mundo e deslizar por si mesmo rumo ao abismo (Galard, 2012, p. 95)

Afinal, não podemos nos esquecer de que Virgílio e Dante tiveram que descer até o último círculo do Inferno para iniciar sua subida rumo ao paraíso.

23 “[...] l’iconoclastie n’est pas une annulation des formes, mais une transformation figurative, une véritable transfiguration.”

24 “[...] une image qui porte le signe de cette rupture et qui est en compétition, en puissance, avec celle d’avant.”

Referências

CASTELLUCCI, Claudia et Romeo. *Les pèlerins de la matière – Théorie et praxis du théâtre*. Paris: Les Solitaires Intempestifs, 2003.

DANTO, Arthur. *O filósofo como Andy Warhol*. Originalmente publicado em *Philosophizing Art. Selected Essays*. Berkeley: University of California Press, 2001. pp. 61-83. Disponível em: <http://www.cap.eca.usp.br/ars4/danto.pdf> Acesso 27 set 2015.

DE DUVE, Thierry. *Andy Warhol, or The Machine Perfected*. Revista *October*, vol. 48 (primavera 1989). pp. 3-14. Disponível em: http://faculty.georgetown.edu/irvinem/theory/Duve_and_Krauss-Andy_Warhol-Machine_Perfected-Oct-48-1989.pdf Acesso 28 set 2015.

FOSTER, Hal. *O retorno do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

GALARD, Jean. *Beleza Exorbitante: reflexões sobre o abuso estético*. São Paulo: Editora Fap Unifesp, 2012.

LAERA, Marguerita. *Comedy, Tragedy and 'Universal Structures: Societas Raffaello Sanzio Inferno, Purgatorio, and Paradiso*, *Theatre Forum*, 36, pp. 3-15; Disponível em: http://www.academia.edu/357573/Comedy_Tragedy_and_Universal_Structures_Societas_Raffaello_Sanzios_Inferno_Purgatorio_Paradiso Acesso 25 set 2015.

MÜLLER, Heiner. *Guerra sem batalha: uma vida entre duas ditaduras*. São Paulo: Estação Liberdade, 1997.

_____. *Teatro de Heiner Müller*. São Paulo: Hucitec, 1987.

PHELAN, Peggy. Death and disaster. In: *Andy Warhol's "GIANT" size*. New York: Phaidon. p. 214.

RÖLH, Ruth. *O teatro de Heiner Müller*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

ROMANSKA, Magda. OpheliaMachine: Gender, Ethics and Representation in Heiner Müller's Hamletmachine. In: FRIEDMAN, Dan. *The Cultural Politics of Heiner Müller*. United Kingdom: Cambridge Scholars, 2007.

WARHOL, Andy. *A filosofia de Andy Warhol: (de A a B e de volta A)*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2008.

WEBER, Carl. From Determination to Detachment – Heiner Müller's Assessment of Culture and Politics in a Lifetime of Profound Historical Change. In: FRIEDMAN, Dan. *The Cultural Politics of Heiner Müller*. United Kingdom: Cambridge Scholars, 2007.

Filmografia

Candy Warhol. 4:35. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CCfoplQt-0CM> Acesso 28 set 2015.

Inferno. Direção: Romeo Castellucci. Musica Scott Gibbons. Coreografia Romeo Castellucci e Cindy Van Acker. Edição Arte France. DVD. 2009.

Recebido em: 12/08/2016

Aprovado em: 01/11/2016