

A Celebração do Outro na Neovanguarda: Warhol, Kerouac e Velvet Underground

**Lauro Iglesias Quadrado; Profa. Dra. Sandra Sirangelo Maggio
(orientadora)**

This work intends to approximate the artistic production of the neo-avant-garde, according to the precepts of Dietrich Scheunemann, in the decades of 1950 and 1960, concerning the way they develop their look towards the other. Jack Kerouac's Beat Literature, Andy Warhol's Pop Art and Velvet Underground's rock music, throughout textual elements present in their works, demonstrate a certain ambiguous approach in relation to the different one. As the exemplar basis for the argument, Kerouac's most renowned work, the novel *On the Road* (1957) will be used. There the protagonist, by going through countless trips, naturally faces the direct contact with different peoples. At the same time in which the natural incomprehension of the mainstream society fills the imaginary of the marginal subjects who own the discourse of the narrative, the others' subjectivity fascinate them, when they face the attractive different. In a similar way the pop artist Andy Warhol works by putting the characteristic types of the savage society to the center of his work of art in his *Factory*. The same happens with the Velvet Underground, band intimately linked to Warhol, which also deals in its lyrics with the man on the margins of society, always seen through a view permeated by distance and incomprehension.

Keywords: Alterity; Neo-avant-garde; Beat Literature; Popular Music; Pop Art.

Este trabalho visa aproximar a produção artística de neovanguarda, segundo os preceitos de Dietrich Scheunemann, nas décadas de 1950 e 1960, no tocante à maneira como desenvolvem o olhar sobre o outro. A literatura *Beat* de Jack Kerouac, a *Pop Art* de Andy Warhol e a música da banda de *rock* Velvet Underground, através de elementos textuais presentes em suas obras, demonstram certa abordagem ambígua em relação ao diferente. Como base exemplar para o argumento, será utilizado o trabalho mais célebre de Kerouac, o romance *On the Road* (1957), em que o protagonista, ao realizar inúmeras viagens, naturalmente encara o contato direto com diferentes povos. Ao mesmo tempo em que a natural incompreensão da sociedade padrão povoa o imaginário dos sujeitos marginais que detêm o discurso dentro da narrativa, a subjetividade alheia os fascina, quando se deparam com o atraente diferente. De maneira semelhante trabalha o artista *pop* Andy Warhol, que coloca os tipos característicos da sociedade selvagem para o centro da obra de arte em sua *Factory*. O mesmo acontece com o Velvet Underground, banda intimamente relacionada a Warhol, que também trata em suas letras do homem à margem da sociedade, sempre visto sob uma ótica distanciada e de incompreensão.

Lauro Iglesias Quadrado (Mestrando da Universidade Federal do Rio Grande do Sul); Profa. Dra. Sandra Sirangelo Maggio (Professora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul). Av. Bento Gonçalves, 9500. Porto Alegre, RS, Brasil. Fax: 51 3308 6712; Tel: 51 3308 6699; E-mail: lauroiq@yahoo.com.br.

Palavras-chave: Alteridade; Neovanguarda; Literatura *Beat*; Música Popular; *Pop Art*.

1 A neovanguarda

A produção artística do começo do século XX foi marcada pelos diversos movimentos de grupos vanguardistas, notadamente nas décadas de 1910 e 1920. Estes grupos, apesar de por vezes divergirem em intenções e em suas filosofias, traziam como característica em comum a discussão das noções tradicionais de arte, tanto em conteúdo quanto em forma, através de inovações mediais e técnicas.

Após décadas de tensão política e social e um aparente abandono da estética vanguardista, a arte volta a tomar posições semelhantes às da vanguarda histórica nas décadas de 1950 e 1960. O intelectual Dietrich Scheunemann, em seu texto *From Collage to Multiple. On the Genealogy of Avant-Garde and Neo-Avant-Garde*, atribui à produção artística da metade do século o *status* de neovanguarda.¹ O autor afirma, tomando como caso exemplar a *Pop Art*, movimento artístico que se inicia na década de 1950 e culmina na década seguinte, que seu comportamento em muito se assemelha àquele da vanguarda histórica.

Scheunemann usa como exemplo de comportamento similar entre movimentos artísticos de momentos distintos a relação de rompimento tomada tanto pelo dadaísmo, movimento de vanguarda do começo do século XX, quanto pela *Pop Art*, esta rompendo com o expressionismo abstrato, enquanto os dadaístas haviam combatido o movimento expressionista. Obviamente que o simples confronto com o modelo artístico vigente não é o suficiente para afirmar que a obra de arte tem caráter vanguardista, dessa forma Scheunemann reafirma sua ideia ao exemplificar que o artista estadunidense Andy Warhol – expoente máximo da *Pop Art* – recorre, assim como Marcel Duchamp – artista associado às vanguardas mesmo sem afiliação a apenas um movimento específico –, a objetos prontos, ou seja, o uso do *readymade*, marca do artista francês, rica em referências tanto estéticas quanto conceituais. Dessa forma, o caráter de revisitação de conceitos e práticas tradicionais da vanguarda – por mais paradoxal que isso possa soar – demonstram sua força na prática da nova arte dos meados do século XX, afirmando seu caráter de neovanguarda.

Aproveitando a ideia de Scheunemann de neovanguarda, é possível aplicá-la também à literatura do estadunidense Jack Kerouac e à música de seus conterrâneos da banda Velvet Underground. No caso de Jack Kerouac, seu estilo é autoproclamado “prosa espontânea”, o que traz à tona o anteriormente experimento vanguardista conhecido como fluxo de consciência, consagrado por modernistas como o irlandês James Joyce e a britânica Virginia Woolf. Assim como Warhol, Kerouac também se assemelha aos escritores de vanguarda em mais de um aspecto, sendo aqui a influência de outros *media* na criação do texto literário.

Da mesma maneira com que escritores como o já citado James Joyce e o estadunidense John dos Passos haviam explorado a influência da nova experiência sonora no começo do século, Kerouac em seu mais famoso livro, o romance *On the Road* (1957), se preocupa em trazer o ritmo do *jazz* para seu texto literário. Segundo reportagem de André Sollito para a Revista da Cultura, Kerouac era o “Escritor do *Bebop*”, com estilo literário assim como o *bebop*, um estilo “orgânico, improvisado”² e livre de se fazer música – uma espécie de evolução do *jazz* de simples música de boteco para música para ser ouvida. Ainda segundo a revista:

“para o escritor, suas frases deviam soar como um solo de sax de Charlie Parker:³ espontâneas e rápidas”. O imaginário do *jazz* construído por Jack Kerouac lembra em parte o de *Manhattan Transfer*, romance de John dos Passos, que se passa no auge da Era do *Jazz*⁴ nos Estados Unidos. Assim se faz mais uma referência a um texto vanguardista, mas também com evolução técnica, aqui representada pelo estilo *bop*, ou *bebop*, indicando a tendência ao conceito de neovanguarda apresentado por Dietrich Scheunemann.

No caso do Velvet Underground, rotulá-los como vanguardistas implica em reconhecer uma sonoridade não comum para as bandas de sua época, ainda na década de 1960. O uso de distorções saturadas, microfônias propositalmente e em primeiro plano sonoro e a inclusão na música popular de instrumentos eruditos como o violino, porém em dissonância com a sonoridade tradicional, baseada no ascendente *rock* da época, são inovações atribuídas em grande parte à banda novaiorquina. Além disso, estão intimamente ligados a Andy Warhol, produtor e financiador da banda, que também cedia espaço para a banda de sua Factory, local em Nova Iorque que abrigava muitos de seus experimentos artísticos.

Apesar de em muitos aspectos a banda ser reconhecida por seu ineditismo, ela também lança mão de artifícios considerados como vanguardistas que já eram correntes em sua época, tanto em letra quanto em música. Notadamente, há relação com a sonoridade psicodélica de bandas como os Beatles e os Beach Boys, enquanto na parte lírica, em uma característica marcante da banda, há o trato do submundo urbano e tudo o que o cerca, envolto com uma narrativa praticamente linear e contando histórias – com composições beirando o literário, quase um protótipo de *audiobook* –, prática tornada célebre por artistas da música como Bob Dylan. Dessa forma, é possível afirmar que eles também se encontram em um estágio de neovanguarda, visto que se apropriam de práticas vanguardistas já utilizadas anteriormente para o seu próprio fazer artístico idiossincrático.

2 A margem no centro

O livro *On the Road*, de autoria de Jack Kerouac, se tornou rapidamente o símbolo de uma geração, que ficou conhecida como a Geração *Beat*. Expressão que, “[...] ao contrário do que muitos pensam, não foi criada por Kerouac. O escritor ouviu a expressão de Herbert Huncke, famoso vagabundo de Times Square. O que ele fez foi perceber os múltiplos significados que a palavra oferecia: batida musical (da bateria do *jazz*), batida (como golpe), ‘exausto’ (beated), pulsação e beatitude”.⁵

A vasta gama de imagens trazida pelo nome adotado pelo movimento cujos nomes mais ilustres são o próprio Kerouac, Allen Ginsberg e William Burroughs, representa bem essa literatura. Ao mesmo tempo em que mistura o *jazz* que dita o tempo da narrativa, o pulso do texto, traz a ideia de violência, de um texto direto e vibrante, que é tão presente na obra *beat*. Mas o mais importante aqui é o fato de a Geração *Beat* colocar, em todos os seus rebentos, o marginal como o centro da narrativa e detentor do discurso, em fato que se não é inédito, é potencializado pela maneira com que construam seus textos, pela conjuntura social da época em que escreviam, com o mundo em ressurreição cultural de um pós-guerra e com os Estados Unidos em significativas mudanças sociais, com a evolução do *jazz* e a efervescência dos entorpecentes psicodélicos.

Voltando ao romance *On the Road*, é possível encontrar passagens exemplares de como o narrador e protagonista Salvatore “Sal” Paradise se sente em ambiente não

confortável em meio aos representantes da ordem e da estabilidade da sociedade convencional. Junto com um de seus diversos companheiros de viagens – nessa passagem, Remi Boncoeur –, Sal consegue vaga como policial. A passagem que segue mostra o constrangimento e o estranhamento das personagens em relação a essa situação:⁶

I suddenly began to realize that everybody in America is a natural-born thief. I was getting the bug myself. I even began to try to see IF door were locked. The other cops were getting suspicious of us; they saw it in our eyes; they understood with unfailing instinct what was on our minds. Years of experience had taught them the likes of Remi and me.

Kerouac claramente traz, ao afirmar que absolutamente todos são “ladrões natos”, o comportamento marginal e criminoso ao centro da sociedade. Com isso, estabelece um caráter de normalidade que não é o aceito pela sociedade em geral. Apesar disso, parece reconhecer que, aos olhos da lei, claramente demonstrados pelos policiais, o selvagem é visto e identificado como um ser à parte, um tipo a ser detectado e descartado.

Se Andy Warhol não trabalha inicialmente de maneira direta com os marginais em sua obra visual, o faz com sua Factory. No célebre local, Warhol reúne diversos tipos de pessoas, artistas desconhecidos, drogados, prostitutas, *drag queens*. Com a máxima de Warhol de que um dia todos seriam famosos por quinze minutos e com todos sob a alcunha de *Warhol Superstars*, o artista dava a essas pessoas a oportunidade de se tornarem parte de suas obras, seja estrelando seus filmes ou simplesmente estarem em meio ao ambiente artístico e selvagem que se desenhava na Factory.

A experiência também traz a margem para o centro dentro da esfera da obra de arte, já que com a variedade de pessoas tidas como tipos distintos do padrão, o que é fora do comum é tido como mais interessante e mais vivo para a experiência artística. Obviamente que, assim como acontece com os personagens de Kerouac, estes personagens do submundo de Andy Warhol continuam sob o estigma de periféricos, mesmo que por muitas vezes o ponto de vista de mundo apresentado seja o deles.

Como já dito anteriormente, é justamente lá que Warhol coloca o Velvet Underground para ensaiar – e inclusive fazer parte de seus experimentos cinematográficos. A experiência na Factory é marcante para a banda, e não por acaso, o Velvet demonstra obsessão em suas letras pelo submundo urbano, povoado justamente pelos tipos que habitavam a Factory naquela época. Em estilo literário *Beat* de compor, as drogas, a fuga da identidade, além de todo tipo de elemento selvagem à sociedade tida como padrão são temas caros às composições do grupo musical.

São inúmeras letras inteiras e trechos de composições que demarcam essa preocupação, mas para ficar com dois exemplos, temos a música *Heroin*, presente no álbum *Velvet Underground & Nico* (1967) e a canção *Walk on the Wild Side*, composição de Lou Reed, principal letrista e vocalista da banda, para o Velvet Underground, porém somente registrada em disco pela primeira vez em seu álbum solo *Transformer* (1972). Em *Heroin*, o típico viciado *junkie* comumente retratado pelo universo *beat* é exemplificado em algumas frases:⁷

Heroin, it's my wife and it's my life [...] / Because when the smack begins to flow / I really don't care anymore / About all the Jim-Jims in this town / And all the politicians makin' crazy sounds / And everybody puttin' everybody else down

O espírito selvagem está claro nessas linhas, com a droga como solução e alternativa, funcionando como um elemento de intencional alienação do mundo, um mundo repleto de idiotas, políticos de comportamento condenável e uma sociedade inteira que parece se autodestruir. Por isso, o mesmo Lou Reed canta e convida, com todas as letras:⁸ “Hey honey, take a walk on the wild side”.

3 A margem e seu outro

Se a obra dos artistas de neovanguarda aqui citados se caracteriza por entregar o discurso para os da margem, isso resulta também no aparecimento de sua visão de mundo e o seu próprio olhar sobre o outro, muitas vezes em operação inversa à direção-convencional centro-margem. No romance de Kerouac, com o selvagem em posição de dono da palavra, o narrador muitas vezes enxerga seu próprio universo marginal com a aparente normalidade com que um executivo branco de classe média se coloca em seu escritório.

No entanto, também existem “outros” por ele analisados além do que ele próprio significa para a sociedade em geral. Em *On the Road*, nas incontáveis viagens das personagens que guiam a narrativa, sempre há espaço para seu encontro com diversas formas de diferença, seja por localização geográfica ou por contato com excluídos sociais. O próprio Sal encara essa mudança em trecho que segue:⁹

I woke up as the sun was reddening; and that was the one distinct time in my life, the strangest moment of all, when I didn't know who I was – I was far away from home, haunted and tired with travel, in a cheap hotel room I'd never seen, hearing the hiss of steam outside, and the creak of the old Wood of the hotel, and footsteps upstairs, and all the sad sounds, and I looked at the cracked high ceiling and really didn't know who I was for about fifteen strange seconds. I wasn't scared; I was just somebody else, some stranger, and my whole life was a haunted life, the life of a ghost. I was half-way across America, at the dividing line between the East of my youth and the West of my future, and maybe that's why it happened right there and then, that strange red afternoon.

Na passagem acima, o personagem se encontrava no meio da primeira de suas viagens em direção ao oeste norteamericano, e teve sua primeira notável relação de estranhamento com o mundo que viria a manter contato em suas idas e vindas. Sal passa a se enxergar de maneira diferente, visto como um ser fronteiriço, com a identidade em construção devido às experiências pelas quais ele se propôs a passar. O contato com o Oeste, o desconhecido, mas ao mesmo tempo tão aguardado, o faz re-enxergar e reavaliar a sua situação, o seu lugar.

Sua atenção se volta para os diferentes povos por onde anda junto com seus companheiros. Não raro, nas cidades que visitam, passam por locais povoados por tipos periféricos dos Estados Unidos, como os chineses, os mexicanos, os negros e os bares repletos de drogados e prostituição. O interessante na descrição de Sal em

relação a essas pessoas diferentes é notar certo fascínio seu em relação a isso, com a passagem que segue como exemplo:¹⁰

[...] in the Denver colored section, wishing I were a Negro, feeling that the best the white world had offered was not enough ecstasy for me, not enough life, joy, kicks, darkness, music, not enough night. [...] I wished I were a Denver Mexican, or even a poor overworked Jap, anything but what I was so drearily, a “white man” disillusioned.

É possível aqui visualizar essa desilusão clara do “branco” americano – mesmo que um branco à margem – ao enxergar outros povos que parecem levar vidas mais interessantes do que a dele. Kerouac celebra a alteridade, a forma com que a diferença de costumes e culturas pode modificar uma vida inteira, rebaixando a cultura branca americana em detrimento de outras que lhe parecem mais completas, mais vivas. Em relação aos negros, especificamente, há grande entusiasmo, em grande parte ao papel importante do *jazz bebop* na narrativa, estilo essencialmente negro em ascensão na época.

O escocês James Campbell, em seu livro *This Is the Beat Generation*, se refere ao encantamento dos escritores da Geração *Beat* em relação à maneira de viver dos negros. “*There was an unstated understanding that the Negro was more earthy than anybody else, and in possession of certain secrets*”,¹¹ afirma o autor ao se endereçar aos *beats* e seus pensamentos. Campbell também se refere a outro pensamento corrente da época, em relação a brancos tocando *jazz* junto com negros - ideia que não foi bem aceita pela sociedade de então – como uma maneira¹² “for blacks [...] of keeping one step ahead of the listener-in, for whites a way of stealing a little of the outlaw glamour of blacks”.

A abordagem de *On the Road* em relação ao “estilo negro de se viver” é exemplo de como o diferente exerce fascínio para Kerouac. Isto pode ser comprovado quando, em direção ao fim do romance, Sal e seus companheiros viajam ao México e tecem comentários sobre como o povo de lá parece mais cordial, sobre como os policiais são atenciosos e não violentos, sobre como as mulheres de lá são mais bonitas.

De maneira distinta, o Velvet Underground também faz referência à celebração do outro. Como exemplo, temos a composição *Lady Godiva's Operation*, presente no disco *White Light/White Heat* (1968), que trata de uma operação de troca de sexo. A temática do fascínio pelo diferente aqui é levado para sua situação extrema, a de uma pessoa que, descontente com o seu próprio corpo, opta por trocar de gênero. Aqui há uma situação semelhante àquela de Kerouac entre Leste e Oeste: o encantamento e a vontade pelo diferente existem, porém não há real conhecimento de como é esse diferente, pois ele ainda não foi experimentado por quem o deseja. Há primeiramente apenas a ideia e o desejo, sendo que nunca a transformação se dá por completo. Ou seja, por mais que, como é o exemplo aqui, um homem se torne mulher, sempre haverá resquícios do que ele foi um dia, seja através de marcas físicas, memoriais ou psicológicas.

Em relação à operação descrita na canção mencionada, o trecho a ser citado logo mais demonstra como esse deslocamento não se dá de maneira tranquila, em passagem que pode ser lida de maneira metafórica em relação a todas as mudanças que envolvem uma pretensa nova maneira de observar o mundo:¹³

Now comes the moment of great, great decision. / The doctor is making his first incision. / One goes here, / and one goes there. / 'The ether tube's leaking,' / says someone who's sloppy. / The patient, it seems, / is not so well sleeping. / The screams echo off the walls.

Como afirmado anteriormente, a mudança aqui retratada se dá de maneira traumática, como a narrativa da operação, repleta de tensão e referências ao sofrimento da pessoa a ser transformada. O Velvet Underground lança mão também dos recursos sonoros para a narração desse trauma, ao intercalar duas vozes narrando o processo, uma em aparente tom de tranquilidade e outra com presença mais forte, e por vezes gritada e colocada de forma brusca entre as frases. Com isso, a banda consegue também demonstrar os dois pontos da busca pelo outro, por vezes tão fascinante mas também tão tortuosa em sua total compreensão.

No caso de Andy Warhol, seus experimentos com suas estrelas de ocasião são de fato uma consolidação de sua própria marca. Os tipos que ele coloca em ação são fascinados pela ideia de fama, da grande celebridade que o próprio Warhol ajuda a definir com seus trabalhos como os famosos retratos de celebridades em série realizados pelo artista. O ser da margem aqui delira ao se enxergar, ao participar das obras do artista mais famoso de sua época, como Marilyn Monroe ou Marlon Brando, ou seja, como astros do cinema. A sensação é a de pertencimento, devido ao reconhecimento de sua identidade pelo centro, que neste caso é representado pelo próprio Warhol.

4 Considerações Finais

É possível notar, fazendo a análise das obras dos três representantes das distintas áreas de fazer artístico reunidos nesse ensaio, que o estranhamento pela diferença é o que move as três poéticas. Como todos tratam com marginais, também é fato marcante que, devido à sua posição incerta numa conjuntura social, os indivíduos invariavelmente projetam a sua vida em direção aos que encontram em sua volta. Movimento que muitas vezes mostra que o ser à margem vê outras minorias como em situação mais confortável que a sua própria, mas que também demonstra que o marginal sempre nutre a necessidade de aceitação e fascínio também em direção ao centro.

Considerando os fatores e argumentos apresentados nesse texto, é possível afirmar que a arte de neovanguarda inova quando eleva temas caros a nichos mais restritos da sociedade ao *status* de obra de arte de valor reconhecido, e, principalmente, reconhecida pelo centro. O efeito dessas práticas pode ser sentido até hoje, seja na literatura, nas artes visuais, no cinema ou na música, já que cada vez mais o que é diferente e fora do padrão exerce influência na arte e na sociedade em geral.

Reconhecer a temática e o trabalho dos artistas de neovanguarda como Andy Warhol, Jack Kerouac e Velvet Underground é reconhecer um estilo que demarca características do próprio mundo contemporâneo, de suas relações interpessoais e de suas preocupações, estéticas e sociais. É também lembrar que a construção da sociedade e do ser humano como um todo não se dá somente pelo centro, mas sim também pelo seu entorno, como a passagem a seguir de *On the Road* exemplifica com perfeição:¹⁴

I sat on the low cement wall in back of a Hollywood parking lot and made the sandwiches. As I labored at this absurd task, great Kleig lights of a Hollywood première stabbed in the sky, that humming West Coast sky. All around me were the noises of the crazy gold-coast city. And this was my Hollywood career – this was my last night in Hollywood, and I was spreading mustard on my lap in back of a parking-lot john.

Notas

¹ SCHEUNEMANN, Dietrich. From Collage to the Multiple. On the Genealogy of Avant-Garde and Neo-Avantgarde. In: SCHEUNEMANN, Dietrich (ed.). *Avant-Garde/ Neo-Avant-Garde*. Amsterdam/New York: Rodopi, Avant-Garde Critical Studies 17, 2005.

² SOLLITTO, André. O Escritor do Bebop. In: *Revista da Cultura*. São Paulo: Edição 27, outubro de 2009, p. 36.

³ Famoso saxofonista virtuoso, considerado por muitos até hoje como o maior de todos os tempos. Ele, junto com Dizzy Gillespie, revolucionou a maneira de se fazer e de se tocar *jazz*.

⁴ Época que se caracterizou pela crescente influência do *jazz* como estilo de música nos bares que vendiam bebida alcoólica, então proibida nos Estados Unidos. Dessa forma, esse estilo de música se tornou a trilha sonora do ambiente dos bares de caráter ilegal.

⁵ *Idem*, p. 36.

⁶ KEROUAC, Jack. *On the Road*. Londres: Penguin Books, 2000, p. 64.

⁷ VELVET UNDERGROUND. *The Velvet Underground & Nico*. Nova Iorque: Verve, 1967. 48'51''.

⁸ LOU REED. *Transformer*. Londres: RCA Records, 1972. 36'40''.

⁹ KEROUAC, op. cit., p. 15-6.

¹⁰ *Ibidem*, p. 163-4.

¹¹ CAMPBELL, James. *This is the Beat Generation*. Londres: Vintage, 2000, p. 19.

¹² *Idem*, p. 37.

¹³ VELVET UNDERGROUND. *White Light / White Heat*. Nova Iorque, Verve, 1968. 40'13''.

¹⁴ KEROUAC, op. cit., p. 92-3.