



# abralic

experiências literárias textualidades contemporâneas

## A VIDA COMO OBRA DE ARTE: DE ANDY WARHOL A CHACAL OU DO A AO C E DE VOLTA AO A

Juliana Carvalho de A. de Barros (UERJ)

**RESUMO:** O artigo que se apresenta tem como objetivo principal propor um estudo comparado de dois artistas da *pop art* e da contracultura, respectivamente: Andy Warhol e Chacal, a partir de uma perspectiva bioescrítica que conjuga vida & obra. Ou seja, interessa-nos questões ligadas desde a figura pública do artista ao corpo em consonância com a obra, à pose, à performance, à máscara, à dialética arte e vida. Para tanto, a partir dos teóricos Jean Baudrillard e Antoine Compagnon, refletiremos sobre o lugar que nossos artistas ocupam tanto no mercado quanto na sociedade, analisaremos como conceito fetiche dialoga com suas obras artísticas. Usaremos também aportes biográficos e críticos (Fernanda Medeiros, Antônio Carlos Brito, Silviano Santiago, além das bioescritas de Warhol e Chacal) no sentido de investigar essas articulações, buscando estabelecer os quadros analíticos de semelhanças e diferenças entre os dois nos seus contextos de produção e de recepção.

Palavras-chave: Andy Warhol. Chacal. Bioescrita. Vida & obra.

Temos como objetivo principal fazer um estudo comparado de dois artistas da *pop art* e da contracultura, respectivamente: Andy Warhol e Chacal. Eles, personalidades inovadoras, angariaram para a arte novas possibilidades de realização, transmissão e recepção, além de encarnarem a própria arte que criavam – apontada por alguns críticos como polêmica e controversa, possivelmente pelo caráter pioneiro, tal como veremos adiante. Dessa maneira, estudá-los se faz fundamental para pensarmos a arte pós-moderna e contemporânea. A partir de uma perspectiva bioescrítica que conjuga vida & obra, pretendemos discutir questões ligadas desde a figura pública do artista ao corpo em consonância com a obra, à pose, à performance, à máscara, à dialética arte e vida.

Com Warhol, deparamo-nos com um artista que tinha fixação por beleza, vaidoso, ele usava uma peruca branca para disfarçar a calvície. Sua câmera acabava por transformar homens e mulheres em personagens de si mesmos. Ele mesmo transformou-se em um personagem para

o público. Confusão entre vida e arte. Sua postura e seu suporte (uma polaroid) despreziosos perpetuaram uma sociedade que se mostrava fugaz em suas obras.

Com Chacal, sua poética busca eliminar os limites entre a poesia e o poeta, arte e a vida, a performance<sup>1</sup>, o discurso e a máscara. Chacal mantém hoje a mesma crença de mais de 40 anos – o uma poesia “corpo a corpo com a vida”<sup>2</sup>, uma força de resistência, uma força heroica, *biotônica vitalidade*.

Warhol e Chacal são frutos de uma sociedade em que o consumo é cultura, como também experiência memorável e prazerosa. Adquire-se bens a depender do poder financeiro do indivíduo, em meio a uma infinidade de opções e ofertas. Após a Segunda Guerra Mundial e a escassez de produtos dela oriunda, a sociedade fortificou-se numa configuração propícia ao desenvolvimento econômico. Símbolos de consumo emergiram de uma forma inédita e a cultura popular começava a se desenhar: coca-cola, enlatados – sopas Campbell -, jukebox, jeans, minissaia, cinema, música e literatura, tudo isso acessível à massa.

Andy Warhol é um ícone, mesmo que irônico, desse fetiche do “consumir é ser feliz”, ou, ainda, “possuir é ser feliz”, em que o indivíduo é, ele mesmo, mero corpo a ser consumido, possuído; a publicidade o bombardeia para adestrar a mente para o consumo, fomentando nele a curiosidade e o gosto pela posse. Warhol retrata a sociedade que o rodeia e sua arte é conhecida porque contém justamente os elementos de consumo que a sociedade deseja. Para o mundo tornar-se mais colorido e acessível, basta comprar. Ou resistir a esse consumo e se colocar contra esse sistema, contra essa cultura, tal como Chacal.

Ambos os artistas, cada qual em suas áreas de atuação, lançam mão de objetos cotidianos – antes considerados produtos de consumo para a arte refinada e elitista – para fabricarem/fazerem arte. A arte deles se quer acessível para qualquer um que a deseje.

Analisemos Warhol. No início dos anos 60, ele reproduziu *Gioconda* sob o título *Thirty are Better than One*. Com a técnica da serigrafia ou da tela de seda, Warhol reproduzia quantas vezes quisesse a mesma imagem, no caso a fotografia do célebre quadro de Da Vinci. Dessa forma, Warhol dava continuidade aos *ready-mades* de Duchamp, supervalorizando a repetição e a produção em série, colocando-se em sua famosa posição ambígua, nesse caso específico: negadora e nostálgica, em relação à arte consagrada. Lembremos que em 1919, Duchamp desenhou um bigode em *Gioconda*, conferindo humor à sua releitura, profanando a reprodutibilidade técnica.

---

<sup>1</sup> A performance é legado de grupos dos quais Chacal participou, como Nuvem Cigana, Artimanhas, Charme da Simpatia e o atual CEP 20.000.

<sup>2</sup> Expressão cunhada pelo escritor e jornalista João Antonio, em seu ensaio “Corpo-a-corpo com a vida” (1975), a fim de pensar uma escrita comprometida com a realidade social nacional esquecida, colocada à margem. (ANTÔNIO, João. *Malhação do Judas Carioca*. Rio de Janeiro: Civilização Carioca, 1975.)

Tal processo, que se iniciou com Duchamp, desenvolve-se com Andy Warhol e resulta em um iminente “fetichismo” do artista, que passa a assumir uma atitude construtora de uma persona midiática junto com sua obra artística. Vejamos como Compagnon comenta esse processo:

A dessacralização da arte desemboca, curiosamente, na fetichização do artista, porque este representa, em sua própria pessoa, em seu corpo, tudo o que fica como critério da arte depois que o *ready-made* triunfou. A obra repousa na sua assinatura, fazendo do artista o lugar da arte. (COMPAGNON, 1996, p. 97)

Assim, ao tirar a obra de arte de seu pedestal de sacralidade, Warhol traz para seu corpo o próprio espaço da arte. Ele se torna a sua própria obra de arte. O glamour está tanto em sua imagem fetichizada quanto em seus quadros. Ele é a exposição em pessoa, o acontecimento artístico. A muitas de suas exposições, o público ia para vê-lo desfilando sua peruca platinada, tentar decifrar sua figura enigmática e posar a seu lado na foto, enquanto as obras lá ficavam quando o galerista fechava as portas ao fim do dia.

Ainda de acordo com Compagnon, a imagem midiática de Warhol é despida de qualquer individualidade, ela é uma máscara, é superficial, não há ninguém por trás da máscara, segundo o próprio Warhol: “Sou o que pareço. Não há nada por trás disso.” (WARHOL apud COMPAGNON, 1996, p. 97). Warhol tinha tanta fixação pela promoção pessoal que, em 1966, publicou uma propaganda dizendo que assinaria tudo que lhe quisessem apresentar, até mesmo dinheiro. O que Warhol mais queria era ser uma estrela, ser notado.

Warhol cultiva os limites da projeção midiática dos personagens que retrata – já que a escolha das imagens guarda em si um potencial icônico pré-estabelecido, são imagens amplamente divulgadas e repetidas pela publicidade – e de seu próprio corpo, construindo para si mesmo a possibilidade de trabalhar ironicamente o artista como um empresário cultural bem sucedido. No interior da cultura de massa, ele encontra a matéria-prima ideal de sua arte, na mediação imagem-personalidade, em que a imagem se sobrepõe à personalidade – predomina a pose.

Em oposição à realidade artística americana nos idos e intensos anos 70 e à produção maquinal de Warhol, aqui no Brasil tivemos a poesia marginal e, com ela, uma produção artesanal de livros, subvertendo as bases da produção cultural em voga e também a ditadura militar reinante. Criou-se uma espécie de circuito alternativo de edição e distribuição, resposta política ao conjunto de adversidades reinantes.

Foi esse ambiente paradoxal brasileiro, em que faltavam condições sociais para a vivência de um movimento cultural transgressor, que ressignificou as relações artista/público e artista/arte. É na arte que o poeta marginal encontra seu lugar de combate. Há uma vivência do

presente, sua rebelião está presente no corpo que exala juventude. O presente que é comemorado e vivido, celebrando o aspecto festivo e coletivo da vida, vide *Nuvem Cigana* e suas *Artimanhas*.

Fernanda Medeiros, em seu livro *Chacal*, da coleção *Ciranda da Poesia*, faz um apontamento chave para pensarmos a obra de Chacal: “ele já nos deu há muito a pista sobre como ser lido: não só por seus versinhos, mas por seu jeitinho – poeta independente de raiz, poeta performer” (MEDEIROS, 2010, p. 84). Em muitos poemas, Chacal reafirma seu compromisso de viver de poesia, apostar seu corpo e sua vida nesse projeto.

Chacal é a mão por trás da polaroid que é seu poema-instante-já, poema-polaroid, de acordo com Armando Freitas Filho, “de revelação instantânea e ‘elabora’ um estilo e uma estética do inacabado, do ‘surpreendido’ pelo acaso da interferência do poeta” (FREITAS apud PERRONE, 2015). Se no poema há frases truncadas ou inacabadas, o motivo é mimético, o poeta imita o movimento da palavra viva, movimento vivo, palavra cotidiana, matéria da própria vida, da própria vivência. Chacal identificou-se com o ritmo e o fluxo da vida e do poema, identificou-se a ponto de seu corpo fazer-se poema também, esgarçando os limites entre poesia e vida. A palavra poética é o sopro nos pulmões do artista, ela é expressão maior, que o salva da existência precária, transformando arte e vida em um só ímpeto.

Podemos, também, pensar em como Warhol viu a si mesmo e o mundo através de filtros. Para ele, a máquina é, no mundo moderno, a grande provedora de ilusão, então ele vê a si mesmo como máquina que provê estupor. Ele mesmo é a máquina de filtrar o mundo, dele mesmo emanam os filtros coloridos, ele é o superstar que dominou seus temores e transformou-se no que idolatrava.

Andy Warhol e Chacal, cada qual com seu estilo e sua polaroid em mãos, seja esta a máquina ou a palavra, filtram o mundo e o colorem com suas cores, seus corpos, seus trejeitos, imprimindo no mundo suas marcas: das mãos, das tintas, das palavras; trazendo a arte para um lugar mais próximo do cotidiano e do público não letrado ou não iniciado artisticamente. A arte, a partir deles, torna-se mais próxima à vida e, mais precisamente, eles fazem de seus corpos a própria matéria da arte, mais ainda, fazem da arte a própria vida.

Nesse sentido, a tela é, não de tecido, mas a própria pele do artista. Chacal é Quampérius, é o índio e, sob as lentes de Christopher Makos, Warhol esgarça as fronteiras identitárias, questiona-as, reflete sobre a dubiedade de gêneros, pois se a maquiagem é feminina, os trajes não o são. O artista encarna mulheres ora glamorosas ora frágeis, fazendo uma releitura das mulheres da alta sociedade que ele mesmo clicava.

Mais uma vez o artista pop segue os passos da enigmática Rose Sélavy, mais conhecido como Marcel Duchamp. Seis décadas antes, em 1921, o artista francês pousou para o fotógrafo Man Ray trajando chapéus, casacos de pele e plumas. Duchamp criou um alterego feminino: Rose Sélavy. Rose é um nome bastante corriqueiro na França, enquanto Sélavy é um

trocadilho de *c'est la vie* (esta é a vida). Mais tarde, ele acrescentou mais um “r” ao nome Rose, Rose Sélavy, como ficou posteriormente conhecida. O acréscimo não foi coincidência, a intenção era criar um novo trocadilho. Ao ser lido em língua francesa, R (er) mais Rose Sélavy resulta em *Eros c'est la vie* (Eros é a vida).

Interessante perceber que as feições de Duchamp são masculinas. Ele, diferentemente de Warhol, não utiliza uma maquiagem marcante. Rose Sélavy emprestou seu nome a diversas produções duchampianas. Dessa forma, Duchamp criou um personagem que existiu somente como imagem conceitual, a fim de dar uma dimensão visual aos conceitos de seu criador. É importante sublinhar que Sélavy não é um *ready-made*, pois não foi apropriada.

Antes ainda da versão feminina de Warhol, temos outra versão, a versão primeira, datada de 6 de agosto de 1928, o Andrej Warhola. A persona Andy Warhol nasce nos anos 50, é a versão mais pop do tímido Warhola. De forma equivalente, o homem Ricardo de Carvalho Duarte pare o poeta Chacal. Tanto Andrej quanto Ricardo criaram máscaras e as encarnam, máscaras que dão continuidade às suas obras.

Segundo Fernanda Medeiros, em *Chacal*, livro da Ciranda de Poesia,

O que se constata, então, é que existe uma continuidade entre certo jeito de ser poeta e exercer o fazer poético, oriundo da premência da produção independente, e o poema em si. A essa continuidade estou dando o nome de encarnação.

A poesia encarnada tem desejo de comunicação, desejo do outro – cumprindo seu destino de corpo. (MEDEIROS, 2010, p. 15)

O poeta Chacal entrou *em cena* com sua arte encarnada no início da década de 70, quando começou a produzir seus livros de forma independente, rodando-os no mimeógrafo, diagramando, cortando, juntando as páginas, fazendo e vendendo de mão em mão, criando, muito além de poesia, um estilo de vida novo até então. Ele foi “criador de um modo de existência para a poesia” (id., p, 14).

Dessa forma, percebemos que não basta estudar apenas seus poemas, mas também sua trajetória e as novas possibilidades de existência do poema, em livros mimeografados, páginas encartadas em envelopes, caixas de poesia, palavra que sai dos pulmões do poeta em busca da voz e do outro, palavra cantada.

A palavra, em Chacal, “prima por sua fisicalidade – ela é antes de tudo som, batida, levada. É preciso acordar ou ouvidos para ler Chacal” (id., p. 15). Sua palavra desperta nossa audição – palavra performática –, nossa visão – a disposição das palavras na página constrói sentido, como veremos adiante –, nosso tato – seus “Poemas encaixotados” (2001, 2007), são compostos de quatro caixas de papel pequenas (4 cm x 4 cm x 1,5 cm) –, até mesmo o paladar,

caso se estivesse presente em nas Artimanhas da década de 70, uma bebida incrementada, à base de batida de limão, era servida aos presentes, o *Alert Limão*, drink oficial das Artimanhas.

Assim, falar poemas em público começou a orientar o próprio processo de criação poética, uma orientação consciente que almejava a concretude da “palavra gostosa”.

uma  
palavra  
escrita é uma  
palavra não dita é uma  
palavra maldita é uma palavra  
gravada com gravata que é uma palavra  
gaiata como goiaba que é  
uma palavra gostosa  
(CHACAL, 1975)

O poema acima, publicado em *América*, é considerado pelo próprio poeta como o poema-chave de sua obra. Chacal costuma começar suas performances com ele. Ele começa a declamá-lo em um ritmo e vai acelerando até que já não se pode entender quais palavras estão sendo pronunciadas, assim, o poema se torna puro som. Medeiros analisa:

“Uma palavra” não apenas tematiza como performatiza a tensão entre poesia falada e poesia escrita. Inicialmente, o poeta faz uma defesa tácita da poesia falada ao afirmar que a palavra escrita, não dita, é maldita. Em seguida, no entanto, o poema dá uma virada puramente sonora, abrindo mão do conteúdo algo solene que vinha ostentando. O termo “gravada” se desprende do sintagma “uma palavra gravada”, que fazia parte da argumentação inicial, para ser associado à palavra “gravata”, e ambos, agora puro significante, são palavras gaiatas e gostosas, como a palavra, que também é fruta, “goiaba”. (MEDEIROS, 2010, p. 51)

A palavra escrita precisa ser dita, a palavra falada é gostosa como goiaba, é saborosa, cada fonema é para ser degustado. Então Chacal dá voz e corpo ao poema até que seja mais do que apenas um metapoema, mas sua própria ideia central, o poema se torna a atuação do poeta.

Com seus poemas encarnados, Chacal provocou bastante desconforto aos apreciadores da literatura canonizada, pois causa um choque entre a cultura escrita, hegemônica, e a cultura oral, considerada menor. Dessa forma, ele conjuga as duas culturas – oral e escrita –, multiplicando as possibilidades de leitura de sua poesia.

O crítico inglês Eric Mottram, ao refletir sobre a performance de poesia, distingue a apresentação do próprio poeta em público de atores que recitam poesia. Vejamos:

O ator lê poesia com falsidade porque assume um papel desnecessário – não o do poeta, papel que ele desconhece. Um poeta, em todo caso,

é um personagem ele mesmo e, quando se apresenta em público, revela-se criador e performer. Falar sobre a ‘interpretação oral’ de um poeta de seu próprio trabalho é equivocado, a não ser talvez que ele esteja lendo um trabalho muito antigo, sem revisão. A voz de um poeta concretiza uma composição a partir de seu corpo e é um ato visual além de acústico (MOTTAN apud MEDEIROS, 2010, p. 23).

A encarnação da poesia é a própria performance do poeta. A ocupação do espaço público – quando Chacal ia à rua e vendia de mão em mão seus livrinhos mimeografados – moldando sua máscara, que figurará tanto nos palcos quanto nos textos. Medeiros nos chama atenção para uma distinção importante:

Houve uma forte tendência em se identificar esse personagem público de Chacal com o Ricardo Duarte, como se não existisse qualquer mediação entre vida e obra, como se a poesia de Chacal fosse pura espontaneidade, decalque de um eu-mesmo sem qualquer filtro, projeto, poética. E alguém fala em verso no dia a dia? (id., p. 27)

Assim, percebemos que o poeta Ricardo Duarte criou uma máscara-poeta, Chacal, criador uma linguagem singular, com uma dicção própria nestas terras latino-americanas. Medeiros chama-nos, ainda, atenção para o fato de Chacal ter tirado, na edição comemorativa de 25 anos de *Muito prazer, Ricardo*, o seu nome de batismo. Dessa forma, o livro reeditado pela 7Letras em 1997 é *Muito prazer*. Em nota de rodapé, o autor esclarece: “P.S.: Na primeira edição do *Muito prazer*, por paranoia ou não, fui aconselhado a assinar Ricardo, meu nome cristão. Assim era a capa: ‘Muito prazer, Ricardo’. Hoje as coisas aparentemente mudaram”.

Muito prazer, Chacal, finalmente somos apresentados ao poeta que lança mão de sua arte como instrumento de afirmação de diferença e de militância, suas atitudes configuravam a contracultura – sexo, drogas, *rock and roll* e resistência política. A poesia de Chacal quer ser *rock and roll*, anunciando sua pré-disposição performática, intensa, *elétri*ca, explosão sonora.

Naquela época, década de 70, Silviano Santiago sinaliza, a partir da análise que faz sobre Caetano Veloso, a importância do corpo para as artes. Em “Caetano Veloso enquanto superastro”, Santiago sublinha a relevância da recepção do expectador ao artista no palco:

Caetano trouxa para o palco da praça e para a praça do palco o próprio *corpo*, e deu o primeiro passo para ser o superastro por excelência das artes brasileiras. O corpo é tão importante quanto a voz; a roupa é tão importante quanto a letra; o movimento é tão importante quanto a música” (SANTIAGO, 2000, p. 158-9)

Dessa maneira, observamos que artista e espectador se entregam a uma experiência que vai além do olhar passivo de um leitor em sua contemplação de objetos em uma galeria de artes. O espectador torna-se um explorador de novas possibilidades do processo criativo do artista.

Chacal levou essa ponte entre artista e espectador para a literatura. Inspirando-se em Ginsberg, ousou uma poesia escrita com a voz e com o corpo, ofereceu-se ele mesmo como acontecimento para seu público.

Se Warhol esconde sua melancolia sob a máscara do hipocondríaco, se por meio deste seu transtorno compreendemos sua fixação por beleza e glamour, se foi essa obsessão um dos fatores que levou Warhola a criar a versão mais pop de si mesmo, o que dizer de Chacal? Onde ele escondia sua melancolia? O poema-artigo “Artimanha”, que escreveu para a revista *Malasartes*, dá-nos uma pista:

Artimanha se faz na rua, precisamente no meio dela.

Artimanha nasceu para dar nome ao que não era poesia, música, teatro, cinema, apenasmente. Era tudo e mais – e mais que tudo – tudo aquilo. QUAL o nome da criança – mustafá ou salomé, homem ou mulher, cocaína ou rapé – qual o nome, qual o nome, qual o nome? Nenhum outro senão Artimanhas.

(...)

Artimanha se faz com artifício e Artimanha  
artefato plástico

pernas palcos e vedetes  
chicletes chacetes  
folia

Artimanha é comício na cinelândia na central  
é perigosíssimo  
é o início do fim de tudo  
é o nada incrementado  
é um bolo confeitado  
enfeitiçado

Artimanha é denúncia é discurso é infâmia,  
é o produto de um povo que não soube até agora o que é interferir  
o que é votar o que é liberdade o que é democracia o que é o que é

Artimanha sabe que sem malandragem não é possível  
sabe que é preciso ocupar espaço  
sabe que é preciso gastar munição  
sabe que torquatro é oito como biscoito torto  
ai meus dentes

não aceite imitações, exija ARTIMANHAS  
(CHACAL, “Artimanha”, p. 32.)

O poeta sabe que “sem malandragem não é possível”. Sabe também que “Artimanha se faz com artifício (...) pernas palcos e vedetes”. Sob a máscara do malandro, encenar é preciso.



Antônio Carlos de Brito, em *Não quero prosa*, aponta o jeito malandro que Ricardo Duarte constrói para Chacal. Leiamos:

Chacal, dos mais interessantes entre os que conheço. Se quisermos entrar de posse de rica experiência que sua poesia realiza, vendo-a tirar de um jeito malandro uma lição especificamente poética da situação restritiva, então seria aconselhável darmos uma olhadela em certas transformações profundas e recentes que reorientaram os rumos de nossa vida e cultura (BRITO, 1997, p. 19).

No poema “Desabutino”, Fernanda Medeiros aponta que esteja desenhada a máscara lírica frequente do poeta Chacal. Leiamo-no.

quem quer saber de um poeta na idade do *rock*  
um cara que se cobre de pena e letras lentas  
que passa sábado à noite embriagado  
chorando que nem criança a solidão  
quem quer saber de namoro na idade do pó  
um romance romântico de cuba  
cheio de dúvidas e devaneios  
tal a balada de neil sedaka  
quem quer saber de mim na cidade do arrepio  
um poeta sem eira nem beira de um calipso neurótico  
um orfeu fudido sem ficha nem ninguém para ligar  
num dos 527 orelhões dessa cidade vazia  
(CHACAL, *América*, 1975.)

O lamento potente e lírico, que busca o outro por meio da pergunta repetida três vezes “quem quer saber [?]”, traça o perfil da máscara-poeta, do poeta “na idade do *rock*”, aquele que precisa dirigir sua voz ao outro, aquele corpo no qual poesia e *rock and roll* coabitam em uma atmosfera de sexo, pó, devaneio, rock e solidão. Mistura explosiva que o deixa “sem eira nem beira de um calipso neurótico”. O corpo embriagado na cidade do arrepio, o corpo cheio de dúvidas na cidade vazia, com seus 527 orelhões e ninguém para atender do outro lado da linha. Sob a máscara do malandro das ruas – e muitas são as ruas que o poeta vai percorrer em seus poemas –, o poeta revela sua melancolia.

Dessa forma, ampliemos o conceito de Medeiros, poesia encarnada, para arte encarnada. Andrej Warhola e Ricardo Duarte criaram Andy Warhol e Chacal, personas de si mesmos. Eles desejavam ser vistos, ansiavam pelo espaço público e por fazer da arte meio de sobrevivência, assim como fazer de seus corpos suportes para a criação artística. Ambos os artistas angariaram para a arte novas possibilidades de realização, transmissão e recepção, fazendo uma revolução no mundo artístico.

## Referências

BAUDRILLARD, Jean. *El crimen perfecto*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2000.

\_\_\_\_\_. *A sociedade de consumo*. Portugal: Edições 70.

\_\_\_\_\_. *A arte da desapareição*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

BRITO, Antônio Carlos de. *Não quero prosa*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

CHACAL. "Paisagens urbanas". In PEDROSA, Celia (org.). *Mais poesia hoje*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2000.

\_\_\_\_\_. *Uma história à margem*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010.

\_\_\_\_\_. *Muito prazer, Ricardo*. Rio de Janeiro, 1971 (mimeo).

\_\_\_\_\_. *Preço da passagem*. Rio de Janeiro, 1972 (mimeo).

\_\_\_\_\_. *América*. Rio de Janeiro: Nuvem Cigana, 1975.

\_\_\_\_\_. *Quampérios*. Rio de Janeiro: Nuvem Cigana, 1977.

\_\_\_\_\_. *Nariz aniz*. Rio de Janeiro: Nuvem Cigana, 1979.

\_\_\_\_\_. *Olhos vermelhos*. Rio de Janeiro: Nuvem Cigana, 1979.

\_\_\_\_\_. *Boca roxa*. Rio de Janeiro: Nuvem Cigana, 1979.

\_\_\_\_\_. *Drops de abril*. São Paulo: Brasiliense, 1986 (2 ed. 1984).

\_\_\_\_\_. *Comício de tudo*. São Paulo: Brasiliense, 1986 (2 ed. 1987).

\_\_\_\_\_. *Letra elétrica*. Rio de Janeiro: Diadorim, 1994.

\_\_\_\_\_. *A vida é curta para ser pequena*. Rio de Janeiro: Frente, 2002. \_\_\_\_\_ . *Belvedere*. Rio de Janeiro/São Paulo: 7Letras/Cosac Naify, 2007.

COHN, Sergio (org.). *Nuvem Cigana – Poesia e Delírio no Rio dos Anos 70*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007.

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

DANTO, Arthur C. *Andy Warhol*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

DIAS, Rosa. *Nietzsche, vida como obra de arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

FINCH, Christopher. *Pop art – object and image*. Londres: Studio Visa, 1968.

FLECK, Amaro. “O conceito de fetichismo na obra marxiana: uma tentativa de interpretação”. Florianópolis, v. 11, n. 1, p. 141 – 158 Jun. 2012.

KORICHI, Mériam. *Andy Warhol*. Porto Alegre, L&PM, 2011.

MEDEIROS, Fernanda. “Afinal, o que foram as Artimanhas da década de 70? A Nuvem Cigana em nossa história cultural.” In *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 23, jan./jun., 2004.

\_\_\_\_\_. *Chacal*. Ciranda da poesia. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

MORICONI, Italo. *Ana Cristina Cesar: O sangue de uma poeta*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Prefeitura, 1996.

MORIN, Edgar. *As estrelas: mito e sedução no cinema*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *Retrato de época. Poesia marginal. Anos 70*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

PERRONE, Charles A. *Pau-Brasil, Antropofagia, Tropicalismo e Afins O legado modernista de Oswald de Andrade na poesia e canção brasileiras dos anos 60/80*. Disponível em <http://tropicalia.com.br/leituras-complementares/2584>. Acessado em 12 de março de 2015.

SANTIAGO, Silvano. *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

\_\_\_\_\_. “Caetano Veloso, os 365 Dias de Carnaval”, *Cadernos de Jornalismo e Comunicação*, n. 40, jan.-fev. 1973, p. 53.

ROCHA, Antônio do Amaral. “Um homem pop”. *Rolling Stone*, São Paulo: n. 42, pp. 100-3, mar. 2010. Disponível em <http://rollingstone.uol.com.br/edicao/42/um-homem-pop-arnaldo-antunes-cantor-compositor#imagem0>. Acessado em 22 jul. 2016.

SANTOS, Tarciane Cajueiro. “A sociedade de consumo, os *media* e a comunicação nas obras iniciais de Jean Baudrillard”. *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 21, p. 125-136, jun. 2011.

SCHERMAN, Tony e DALTON, David. *Andy Warhol: o gênio do pop*. São Paulo: Globo, 2010.

SEVERIANO, M. de Fátima V. *Narcisismo e Publicidade: uma análise psicossocial dos ideais do consumo na contemporaneidade*. São Paulo: Annablume, 2001.

SHOJI, Eduardo Akio. “Entre práticas artísticas e editoriais: as publicações coletivas no museu”. Dissertação de mestrado. São Paulo: USP, 2014.

VELASCO, Tiago. “Pop: em busca de um conceito”. *Animus – revista interamericana de comunicação midiática*, v. 17, jan.-jun., 2010.

WARHOL, Andy. *A filosofia de Andy Warhol*. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2008.

\_\_\_\_\_. *América*. Porto Alegre: L&PM Editores, 2012.

\_\_\_\_\_ e HACKETT, Pat. *Popismo: os anos sessenta segundo Andy Warhol*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.

\_\_\_\_\_. *Andy Warhol – Mr. America* (catálogo). São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2010.